

كلمة التحرير

الأدب ، هذه الفسحة الجميلة التي نزرع فيها همومنا وارقتنا ومخاوفنا ونسحق أجواءها بأحلامنا وأتراسنا وطموحاتنا وأفراحنا لاتنبت إلا ثمرا طيبا يغني النفس ويصقل العقل ، ويمم خيره على الزارع والجاني والبشرية جمعاء . أما ذات الأديب فهي تلك الذات المرفهة الحساسة التي تعايش وتعاني وتصل وتصل وتحلل ، وتستقرى وتستنتج ، وترسم لنا عالما قزحيانسماته وقع ترنيمة فيفالدي ولآهاته طعم زفرات العاشقين ، فتغنيها من غنى النفس والتجربة والخيال ، وتصل آراءنا وأفكارنا ، وتمدنا بالامل وتساعدنا على اجترار وخزات الدهر المؤلة أحيانا، والمباغثة أحيانا أخرى . وهنا تصبح الكتابة لونا جميلا من ألوان الحب والحرص ، وتصبح قيمة إنسانية مفنية ومعطاءة .

لهذا نكتب ، ولكن لماذا نترجم ؟ هل نترجم لنعرف الآخر ، أم أننا نترجم لنكتشف اختلافنا عنه أم تشابهنا معه ؟ اعتقد أننا نترجم طامعين في هذه الأغراض مجتمعة . فكما أنه لدينا فضول لمعرفة الآخر تحوينا

ايضا رغبة شعورية او لاشعورية لاكتشاف اختلافنا عنه وتشابهنا معه .
ومهما اختلف مصطلح التعبير والطريقة التي يعبر بها كتاب مختلفون في
آداب مختلفة فالقاعدة بسيطة وثابتة وهي اننا نتفاعل مع ما يلامس
إنسانيتنا ويجد القنوات المناسبة لمخاطبة مشاعرنا وعواطفنا وافكارنا .
وفي كل ماورد هنا ، من مشكلة العزلة التي يعانيها تروماكوبوتي الى
متغيرات ومفاجآت العالم الجديد التي يصفها كتاب سوفيتت والمآن
تكتشف دائما بعض مايشبه مافي انفسنا وبعض ما يختلف عنها ونرتاح
لبعض ما نكتشف ونقلق لبعضها الآخر . ولكننا نأمل ان يجد القراء فيما
اخترنا لهم في هذا العدد مايناسب اذواقهم واهتماماتهم . وعزأؤنا هو
اننا حاولنا جاهدين فعل ذلك . واذا كان الكمال شيئا لا يدرك « فان
استمرار السعي اليه يعتبر من إدراكه » <http://Arch>

اود ان اشكر قراءنا الاعزاء على اهتمامهم المشكور بعددنا السابق
وعلى ملاحظاتهم القيمة التي تمّ اخذها بعين الاعتبار . وهل لي ان اؤكد
ثانية ان المجلة لن تفتني وترتقي الا من خلال آرائهم وملاحظاتهم المفنية
التي ارجو ان تصلنا دائما . كما يسر هيئة التحرير ان تهمس للقراء
الاکارم ان العدد القادم سيكون عددا خاصا عن الادب الاسلامي في جنوب
آسيا وان المجلة لترحب بمساهماتهم وآرائهم .

امينة التحرير

د . بشينة شهبان

الألسنية والأدب*

جان إيف تادييه
ترجمة: د. قاسم المقداد



ARCHIVE

١ - الألسنية: <http://Archivebeta.Sakhr.net>

بينفينيست :

حوالي عام ١٩٦٠ كانت الامور تسير كما لو ان نهرا جوفيا صعد الى سطح الارض ليحرف معه اقدم المناهج بما فيها الظاهراتية Phenomenologie واليغرفها في مجراه . والواقع ان الالسنية النبوية قد بلورت تأثيرها بفضل اسمين كبيرين هما رومان جاكوبسون (٠٠٠٠) وإميل بينفينيست . وقد اكتشفت فرنسا الاول عبر مقالة كتبها (كلود ليفي سترأوس) . اما الثاني (بينفينيست) الذي تناوب في مقالاته منذ عام ١٩٥٠ على فكر فردينان دوسوسير المتجلي في كتابه « دروس في الالسنية العامة » بهدف تقده وتجاوزه فيما بعد - فقد نشر كتاب « قضايا الالسنية العامة » عام ١٩٦٦ (غاليمار) المتضمن اساسيات ابحاث . لن نرد هنا تاريخ الالسنية النبوية ، انما سنبين

□ الألسنية والأدب □

التأثير الكبير الذي مارسه بعض الدراسات المضيئة - المنارات على النقد الأدبي ولم تفقد من قيمتها أي شيء ، مع انها قللت وطموت أو انكرت قوتها - قوة كتابها - (ص ٥) ولخص لنا بينفينيست هذا التاريخ في بضعة أسطر . اذ يقول في مقالته :

« البنية » في الألسنية » : التي ضمها كتابه : قضايا الألسنية العامة ، ص ٣٩ .

« لقد كان مفهوم اللسان كنسق ، مقبولا من أولئك الذين تلقوا تعاليم سوسير في النحو المقارن أولا ، ومن ثم في الألسنية العامة . اذا ما اضعنا الى ذلك مبدآن آخرين هما أولا : اللسان هو شكل وليس جوهر ، وثانيا انه لا يمكن التعرف على وحدات اللسان الا عبر علاقاتها مع بعضها بعضا ، فاننا بذلك نحدد معنى المذهب الذي سيوضح ، بعد عشر سنوات ، « بنية الانساق اللغوية » . المبدأ الأساسي اذن هو ان اللسان يشكل نسقا تتحد الجزاؤه ضمن علاقة من التضامن والارتباط . ويقوم هذا النسق بتنظيم وحدات هي عبارة عن علامات متفصلة قابلة للتجزئة تختلف عن بعضها وتحدد بعضها بعضا بالتناوب . ويعلمنا المذهب البنيوي ان النسق يسيطر على نظام العلامات ويهدف الى استخلاص البنية من خلال العلاقات القائمة بين العناصر (.....) . وبين الطابع العضوي للتبدلات التي تطرأ على اللسان . فاذا استبدلنا بكلمة « لسان » « عمل أدبي » فسئري على الفور ، كيف يمكن تطبيق منهج من هذا النوع على الادب ، لاسيما اذا عرفنا ان العمل « الادبي » هو لغة قائمة بحد ذاتها .

(بينفينيست) مقولات اخرى قدمت : للدراسات الادبية مفاهيم اساسية تجلى اولها في مقالته عن « علاقات الزمن في الفعل الفرنسي » (١٩٥٩ ، قضايا ، ص ٢٣٧ - ٢٥٠) التي يقترح فيها اعادة عقلانية

□ الأسنية والأدب □

معينة لتصنيف اشكال اللغة . ويشير الى أنه لكي يتسنى لنا وصف الاشكال الفعلية في اللغة الفرنسية فان مفهومى الزمن والمظهر Aspect هما مفهومان غير كافيين . وينطلق في هذا التكرار الظاهري الذي يشكله تعايش شكلين بهدف التعبير عن الزمن، هما (عَمِلَ) Il fit (يعمل) Il fait وعلى هذا ينبغي اعادة بناء مجمل نظام الفعل Verbe الفرنسي لوجود نظامين زمنيين هما نظام التاريخ Histoire ونظام الخطاب Discours .

التاريخ هو سرد لاحداث الماضي دون تدخل المتحدث في السرد . اذن ما ان «-تسجل الاحداث في تعبير زمني تاريخي» حتى تصنف على انها احداث «ماضية» .

والقاعدة الاساسية تقول بأن «الهدف التاريخي» يشكل احدى الوظائف الكبرى للبيان» . وتتصف اللفظية التاريخية بأشكال محددة أولها سلبى «لغياب الشكل اللغوي للسيرة الذاتية» اذ لانجد في هذا الشكل لا «انا» ولا «انت» ولا «هنا» ولا «الآن» . لان السرد التاريخي لا يستخدم سوى الشخص الثالث «هو» . بينما يتميز الجهار الشكلي للخطاب بأنه يستخدم العلاقة انا - انت . والشكل الثانى (ليس من حيث التعاقب الزمني انما من حيث ترتيب النص) هو «مجال التعبير الزمني» الذي يتضمن ثلاثة ازمنة هي الماضي البسيط P.S. أو المبهم Aoriste ، والماضى الناقص Imparfait (المتضمن صيغة الشرط التي تنتهي بـ Rait ، والماضى التام P.Q.P . وهذا المجال نادرا ما يتضمن زمنا استشرافيا Prospectif اي الزمن الذي يلوّح بالمستقبل» . والنقطة الاساسية فيه هي استبعاد الحاضر . فعلى سبيل المثال ، يسوق لنا (بينفينيست) مقطعين ، احدهما من كتاب تاريخي والاخر من رواية تتشابه فيها الازمنة لان موضوعهما واحد . والمؤلف يجعل من

نفسه مؤرخا فيتواري بشكل « لا يتحدث فيه أحد معين هنا ، وتبدو الأحداث كما لو كانت تسرد نفسها بنفسها » . أما النسق الثاني ، فهو نسق الخطاب الذي هو عبارة عن كل ملفوظية تفترض متحدنا ومستمعا يهدف الاول التأثير على الآخر بشكل ما من الاشكال . ويمكن لهذه الخطابات ان تكون شغوية او مكتوبة اذا تعلق الامر بالبلاغة او بالرسائل او بالمذكرات او بالمرح او بالكتب التعليمية . اذن ، فالامر لا ينطوي هنا ، على التمييز بين لسان مكتوب وآخر مشفوه ولا بتمييز اللغة المكتوبة عن اللغة المحكية لان الخطاب ينتهي الى كليهما ، بينما يكون السرد دائما مكتوبا . ويتميز الخطاب عن السرد بوجود ازمة فعلية *Temps verbaux* وباستخدام الاشخاص لها . والسرد يستخدم كافة اشكال الضمائر الشخصية بمطلق الحرية ، لكنه يفضل استخدام صيغة العلاقة انا - انت . أما الشخص الثالث فلا قيمة له الا في السرد التاريخي لانه لا يعتبر شخصا . كما تستخدم كافة الازمنة الفعلية عدا « الشكل النمطي للتاريخ » *Forme typique* ، والماضي البسيط ، والماضي المبهم . ومع ذلك فان للحظات « ثلاثة ازمة رئيسية » لانجدها في السرد التاريخي وهي الحاضر والمستقبل والتام . أما الماضي الناقص فهو مشترك بين النظامين : السرد والتاريخ . وهكذا فان كون كامي *Camus* قد كتب روايته **الغريب** بصيغة الماضي المركب *P. Compose* ، وهو زمن الخطاب وليس بصيغة الماضي البسيط زمن السرد ، فان هذا الشكل من الكتابة يحمل روايته على الاستفادة من النظام الثاني : « انه زمن ذلك الذي يروي الوقائع كشاهد وكشارك . هو اذن ذلك الزمن الذي يختاره اي واحد يريد ان يوصل اليها الحدث المروي وان يربطه بحاضرنا » .

ان الاشكال المركبة والبسيطة تكون على علاقة لازمنية (حاضر ماضي مركب ، ماضي ناقص ، ماضي تام ، ماضي بسيط ، ماضي سابق ،

□ الاستنسية والأدب □

مستقبل ، مستقبل سابق) وتقدم لنا ماضيا تاما Parfait أي انها تقدم لنا مفهومًا « مكتملا » وظرفا « راهنا » واسبقية بالنسبة للزمن البسيط ، وبالتالي فهي تقدم علاقة « منطقية ولغوية داخلية Intra linguistique » ، وليس علاقة زمنية تعاقبية ناشئة عن « واقع موضوعي » . ولهذه الاسباب مجتمعة ، فان الاشكال الثانية المركبة لاستخدام بمفردها . ويكمل بينغينيسست هذه الدراسة حول نظام الفعل بدراسة أخرى عنوانها « طبيعة الضمائر » (١٩٥٦) ، قضايا ، ص ص ٢٥١ - ٢٥٧) . ومثلما لاتقع الازمنة في نفس المستوى فكذلك الضمائر . مفهوم الشخص هو مفهوم حاضر في أنا - أنت . وغير موجود في هو . ومن هنا ينبغي على التحليل أن يتطرق من أنا . وفي الوقت الذي يرد فيه الاسم الى « مفهوم ثابت وموضوعي » هو دائما نفسه ، فان الضمير أنا (نظرا لعدم وجود موضوع يمكن تحديده بأنا) يحيل دائما الى كائن وحيد ومختلف . ف أنا ليس موضوعا ، إنما « يدل على الشخص الذي يعلن عن الظرف الراهن ب خطاب يتضمن أنا » .

لكل أنا مرجعية خاصة ، وهو أمر يقود الى أن أنا يعين الشخص الذي يتكلم وذلك الذي نتكلم عنه . فالشخص المتحدث يقول شيئا ما عن نفسه وكذلك الأمر بالنسبة ل أنت ، الذي هو الفرد الذي نتحدث اليه في « الظرف الراهن للخطاب والذي يتضمن الظرف اللغوي أنت » . ومن هنا نستنتج أن الإرجاع الى ظرف الخطاب والى اللغوية ، يوحد أنا ب أنت عبر سلسلة من المؤشرات كالضمائر والظروف ، والتعابير الظرفية التي سواء كانت زمانية أم مكانية فانها لاكتفي بابرار أو اظهار ذلك الظرف إنما تربطه بالفاعل الناطق) . وهذه المؤشرات تربط جميعها بالظرف الراهن للخطاب » ، وآلا فان اللسان سبلجا الى استخدام

عبارات أخرى تتعارض مع الأولى وترجع الى الواقع او الى (الظرف) التاريخي : انا تتعارض مع هو ، و هنا، مع هناك والآن مع اذن، والبارحة مع العشية ، والاسبوع القادم مع الاسبوع المنصرم وهكذا . المهم اذن هو فهم ان نظم التعبير لاتحيل الى الواقع انما الى المفوضية الوحيدة كل مرة متضمنة تلك النظم ، لانها علامات فارغة قياسا الى العالم الموضوعي ، لكنها تمتلئ دائما ينهض بها متحدث معين . « وهي «تحول اللغة الى خطاب» . وهذه العملية تنطبق على كافة العناصر القابلة للتطابق معها شكليا ، ومنها الفعل الذي يرتبط دائما بفعل الخطاب Acte de discours . لكن الحال لا يكون دائما على هذا النوال . وهنا ينبري بينغينيسست الى تعريف هذه المفوضات التي لاتخضع « لشرط الشخص » والتي لاتحيل الى نفسها انما الى ظرف موضوعي ، وهذا المجال ، هو مجال «الشخص الثالث » الذي يعرف على انه « الصيغة الوحيدة لعملية اللفظ الممكنة لظروف الخطاب التي ينبغي ان تحيل الى نفسها . وهذا الشخص يحل محل « العنصر المادي للمفوض » ولا يرتبط بأية مرجعية لموضوع غير محدد ولا يعكس ابدا ظرف الخطاب ، كما يتضمن عدة متغيرات ضمانية او اشارية . للخطاب اذن « مؤشرات الخاصة به » تلك التي تتعارض مع اللسان المعبر على انه سجل من العلامات » .

وفي دراسة كتبها بينغينيسست حول « الداتية في اللسان » (١٩٥٨ ، قضايا ص ص ٢٥٨ - ٢٦٦) نجد تحديدا لخصائص الخطاب . حيث يؤكد المؤلف فيها ان اللغة ليست اداة ، أي انها ليست شيئا مصنوعا انما تكمن في طبيعة الانسان الذي لم يصنعها « وبدورنا ، لن نتوصل ابدا الى معرفة تلك اللحظة الاسطورية التي قد يصنع فيها رجلان اللغة ، وحتى لو كان الانسان معزولا عن الآخرين فانه لن يتمكن من ذلك

□ اللسانية والادب □

ابدا : « ان الانسان الذي نجده في العالم هو انسان يتحدث الى انسان آخر . واللغة تعلمنا كيف نعرف الانسان » . ويعود السبب الاساسي في ذلك الى انه ، في اللغة ومن خلالها يتشكل الانسان كفاعل : و **انا** هو الذي يقول **انا** . والذاتية ليست سوى انبثاق خاصة « اساسية » من خصائص اللغة في الكائن » .

انا يرتبط بـ **انت** ، لانه لا يمكن البرهنة على الذات الا عن طريق المتضادات » . وشرط الحوار هذا هو الذي يكون الشخص لانه يتطلب ان يتحول **انا** الى **انت** بشكل متناوب ، ضمن خطاب الشخص الذي يعين نفسه ، بدوره ، بواسطة **انا** . هاتان العبارتان هما عبارتان متكاملتان وتحل الواحدة منهما محل الاخرى » . و « يتكشف الاساس اللغوي للذاتية » عبر « علاقة جدلية » تشمل **انا** و **انت** وتعرفهما عن طريق علاقة متبادلة وبذلك تنشأ اللغة كلها من الذاتية » .

الواقع ان الضمائر الشخصية توجد في كافة الالسن « واللسان الذي يفتقر الى التعبير عن الشخص لا وجود له » . والضمائر لا تحيل الى مخلوق مفرد يكون دائما نفسه ولا الى مفهوم الـ **انا** إنما الى « فعل الخطاب الفردي الذي يلغظ فيه الضمير ويحدد المتحدث » . في اللحظة التي يقول فيها المتحدث **انا** فانه يمتلك اللسان كله ، وبالتالي فهو يلحق بنفسه تعبير الزمانية وكل لسان ينظم مفهوم الزمن عن طريق الاحالة الى الحاضر . لكن هذا الحاضر لا يرجع الا الى معطى لغوي (المعلومات او الافكار الثابتة والمقبولة في لسان ما - المترجم) .

و « يتطابق الحدث الموصوف مع ظرف الخطاب الذي يصفه » . الحاضر هو « الزمن الذي نتحدث فيه » . لذا فان التعبير عن الزمانية هو تعبير عن الذاتية واللغة تقترح ، الى حد معين ، اشكالا فارغة يملؤها كل متحدث يمارس الخطاب ويرويها لـ « شخصه » ، معرفا ، في نفس الوقت ، ذاته ، على انه **انا** ، وشريك لـ : **انت** » .

ان الشكل هو ينتمي بالضرورة الى الخطاب الذي يلفظه أنا . ويختتم بينفينيست حديثه بالقول « ان عددا كبيرا من المفاهيم اللغوية التي تظهر مختلفة » اذا اعدناها الى اطار الخطاب، الذي هو اللسان، الذي ينهض به الانسان المتكلم، والى شرط الذاتية المتبادلة التي وحدها، تجعل التواصل اللغوي امرا ممكنا . نضيف بأن الامر نفسه ينطبق على عدد من المفاهيم الادبية . في هذا المجال ، فقد سبق بروس Proust بينفينيست، حيث اشار في مقالته « حول أسلوب فلوير » (١٩٢٠ ضمها كتابه : ضد سانت بوف ، دراسات ومقالات ، مكتبة لابليراد ، ١٩٧١) الى ان فلوير « باستخدامه الجديد والشخصي لصيغتي الماضي التام ، والماضي المبهم ، ولاسم الفاعل ولبعض الضمائر وحروف الجر قد جدد بمقولاته هذه - مثله مثل كانت ، رؤيتنا للأشياء ولنظريات المعرفة ، ولنظريات واقع العالم الخارجي » .

لقد غيرت دراسات بينفينيست مهمتنا للأدب لانه لغة قبل كل شيء فاذا كانت اللغة مادته واداته فهي مادة محملة بالمعنى . والكاتب يرث نظام الضمائر ونظام الفعل ولا يختارهما ، انما يتصرف بهما . ويمكننا استخلاص اسلوبيات الانواع الادبية من الضمائر الشخصية مثل أنا الشعر الغنائي Lyrique والسيرة الذاتية والمذكرات والرواية الشخصية وانت في رسائل الهجاء وفي الشعر الغرامي، وفي رواية ميشيل بيثور M. Butor التعديل (وهي رواية تعطي الانطباع بأنها مخالفة لما هو مألوف) . وتتميز الرواية بوجود السرد « التاريخي » الى جانب الخطاب . فالخطاب المتبادل يدل على وجود الحوار سواء اكان ذلك الحوار فلسفيا أم سياسيا أم مسرحيا . ومن هنا نرى الكيفية التي يقيم الادب من خلالها علاقات مع نظرية جاكوبسون Jakobson حول

□ اللسانية والادب □

الوظائف . فوجود الضمير هو مؤشر على وجود الوظيفة و **الآنا** يحيل الى الوظيفة الانفعالية وال **انت** الى الوظيفة الندائية ، اما **هو** فيحيل الى الوظيفة المرجعية .

ومن بين المقالات التي تركت الرأ كبيراً في النقد الادبي ، مقالة بينفينيست « علاقات الزمن في الفعل الفرنسي » بسبب تمييزها بين **التاريخ والخطاب** .

وسنرى في الواقع كيف سيلجأ تحليل القصة (السرد) الى هذا التمييز باستمرار حتى وان تغير المصطلح مثل خيال/سرد (ريكاردو) ، حدث/ تاريخ (جينيت) ، سرد/تعديل فينريش ، حدث/ موضوع (الشكليون الروس) الخ .



فينريش ونظرية الزمن :

ان الدراسة التي كتبها هنري فينريش بعنوان : الزمن ، السرد والتعليق (١٩٦٤ ، الترجمة الفرنسية ، ١٩٦٣ ، سوي) تكمل المبادئ التي طرحها بينفينيست وتطورها لتفهمنا آلية عمل مختلف الاجناس الادبية بشكل افضل . وانطلاقاً من بعض النصوص فقد رفض فينريش الوقوف عند حدود الجملة التي افترضها بعضهم (بومفيلد وآيوز) « اكبر وحدة للوصف القواعدي » واقترح منهجه في « اللسانية النصية » التي يفترض ان تكون تطويراً للسانية البنيوية (يقول) : « ان الامر يتعلق من بين مجموعة اخرى من الامور ، بتفجير اطار المقطع Syllabe في علم وظائف الاصوات اللغوية Phonologie ، واطار الكلمة في علم الدلالة اللغوية Sémantique وتفجير الجملة في علم التراكيب Syntaxe بوجه خاص . ويتحدد النص على انه « تعاقب دال » من العلاقات اللغوية بين انقطاعين واضحين في الاتصال (كجزئي « غلاف الكتاب » مثلاً) .

وقد توصل فينريش الى تمييز مجموعتين زمنيتين ، تتضمن الاولى ، في اللغة الفرنسية ، الماضي البسيط والماضي الناقص والماضي التام ، وصيغة الشرط . ونجد المجموعة الاولى في التعليق *Commentaire* والثانية في القصة (السرد) *Recit* وهذه « الملاحظة تنطبق على نصوص بأكملها كما تنطبق أيضا على المقاطع مهما اختلفت أطوالها » . اذن فالتحليل الشكلي يقوم بنقل رسالة محددة الى المستمع او القارئ، وهذه الرسالة هي عبارة عن تعليق او سرد لان تأثير الازمنة الفعلية *Verbaux* ينتشر في أرجاء النص . وتستكمل هذه الرسالة بالضمائر الشخصية التي تقسم العالم الى ثلاثة ظروف اتصالية : ظرف المتحدث (او المرسل) كما يقول جاكوبسون ، وظرف المستمع (او المتلقي) وظرف « ما تبقى » بشكل نعرف معه في أية لحظة عمن وعما نتحدث . والحوار الدرامي والبيان السياسي ، والافتتاحية الصحفية والوصية والتقريب العلم والبحث الفلسفي والتعليق القانوني « كلها ترتبط بأزمة العالم المعلق عليه ويكون المتحدث والمستمع متوترين لان الامور يتعلق بجزء من الفعل *Action* . وتؤدي ازمة العالم المروي الى ظروف أخرى للتعبير *Locution* كما في : « تاريخ الشباب » ، قصص الصيد ، الحكاية والسيرة ، والاسطورة الوردية ، والخبر المكتوب بشكل جيد ، والسرد التاريخي والرواية . والاشارات اللفظية ذات القيمة السردية تقول للقارئ بان المفوظ هو عبارة عن « سرد » فقط وانه « بإمكانه » الاصغاء اليه بشيء من التجرد .

هذا التعبير يؤدي الى تأكيد جوهري هو انه لا يجوز وصف الازمنة الفعلية بواسطة الزمانية او بالمدة او بمفهوم الماضي انما بواسطة جنس الخطاب او السرد حيث تكون الازمنة مندمجة فيهما وتشير اليهما . الحقيقة ، ان النحويين يترددون حول هذه النقطة فيقولون ان الحاضر

□ الإلينية والأدب □

يدل على « اللحظة الراهنة » أو على « عادة » أو على « وقائع لازمنية » أو على « وقائع ماضية ومستقبلية » . ونستنتج من ذلك أن الحاضر يقوم بوصف « موقف تعبري معين ويشير الى أن للنص طبيعة تعليقية Commentative وكذلك الأمر بالنسبة للآزمنة الفعلية Temps verbaux الخاصة بالعالم المروي . فالماضي الناقص Imparfait والماضي البسيط P. Simple من شأنهما أن يحللا الى أي موقف كان في الزمن وفي المدة . وهكذا فإن روايات الاستباق Anticipation تكتب بصيغة الماضي الناقص أو الماضي البسيط وفي عبارة مثل « كان بإمكانه » Il était une fois التي تبدأ بها حكايا الجنيات فإن الماضي الناقص يكون مجرد إشارة الى بداية « العالم المروي » أي الى « بنية عالم يختلف عن ذلك الذي يحيط بنا » . فإذا استخدم **توماس مان** في روايته **الجليل السحري** ، الزمن الناقص فذلك يدل على أن ماضي الرواية هو ماضٍ منقطع عن وجود وعن واقع العالم وأنه لا يمكن الدخول في العالم أو في أسراره إلا عن طريق السرد . وهذا يقودنا بالتالي ، كغيرنا من النقاد ، الى التمييز بين زمن مروي وزمن للسرد حيث يكون الثاني حراً إزاء الأول فهو إما أن يقوم بتكثيفه أو بالحقاق به أو بتوسيعه كما يشاء . وهنا يبدو فينريش أكثر دقة من بينفينيست رغم ما يدين به الأول للثاني . أولاً لأن زمناً واحداً لا يمكن أن ينتهي في نفس الوقت الى نظام التعليق Commentaire ونظام السرد . ثم لأنه لا يمكن للزمن الانتقال من مجموعة الى أخرى تبعاً للشخص (الأول أو الثاني ، أنا ، أو هو على سبيل المثال) . يقرر فينريش وجود نظامين تامين ومغلقيين دون تقييد أو استثناء . ربما يكون تحليل بينفينيست أكثر دقة وتنوعاً لكن تحليل فينريش أكثر شمولاً وأكثر قوة لأنه يستند الى دراسة نصوص كاملة . هناك تمييز آخر ينبغي إدراجه بين زمن الفعل Action وزمن النص ، هو أن نظام الأزمنة يعبر عن

□ الاسنية والأدب □

التفاوت أو التطابق بين الاثنين . وفي نظام السرد كما في نظام التعليق تكون « النقطة صفر » أمرا متوقعا لأن الحاضر يكون في أحدهما والماضي الناقص أو البسيط في الآخر ، « كأنما الأزمنة الأخرى تدعو المستمع إلى أن يعبر انتباهه للعلاقة بين زمن النص وزمن الفعل Action سواء تعلق الأمر بالاستذكار أم بالاستشراف . ويمكن جمع هاتين العبارتين الأخيرتين في عبارة واحدة هي « منظور التعبير Perspective de locution وهكذا فإن المستقبل Futur يعبر عن الاستشراف في نظام التعليق ، وصيغة الشرط Conditionnel تعبر عن الاستشراف في نظام السرد ، بينما يعبر الماضي المركب عن الاستذكار في التعليق . لكن ينبغي ألا نخلط بين الزمن الماضي وبين القصة Recit « لأنني أقدر على سرد الماضي ، وهي وسيلة للخلاص منه ، عبر لغة السرد ، لكن يمكنني أيضا التعليق عليه . وفي اللسان هناك نوعان من الماضي : الماضي الذي هو ماضي المباشر والذي أعلق عليه ، كما هي الحال في كل ما أصادفه في ظرف التعبير المحسوس : أنا موجود ، أما الآخر فهو ذلك الذي يقوم السرد بفصله عني ، تماما كما هو الأمر بالنسبة للمصفاة » ، وعلى العكس ، فإن السرد لا يتحدث دائما عن الماضي ، إذ قد يقوم الحاضر أو المستقبل بذلك . من ناحية أخرى ، أن الأزمنة لا تتضمن الحقيقة دائما : « للعالم المعلق عليه حقيقته ، وبشكل الخطأ والكذب ضدين لهذا العالم . وللعالم المروي حقيقته « وضده التخيل » . كذلك فإن هذا الزمن أو ذاك لهما شعرهما: الفنية والدراما للاول ، والملمحة للثاني .

بعد أن ميز فينريش موقف التعبير Attitude de locution (القصة / التعليق) ومنظور التعبير (استذكار / درجة الصفر / توسع) يقوم بادخال مفهوم ثالث هو الابرار Mise en Relief الذي يعني أن وظيفة الأزمنة تنطوي على ابراز النص باسقاط بعض المضامين في المقدمة

□ الاستيصة والأدب □

ودفع البعض الآخر الى الظل اي الى المؤخرة « . في الواقع ، ان الانتقال من زمن لآخر ، لا يتم بالصدفة ، انما يخضع الى قوانين . ففي نص سردي ما نرى ان الانتقال من الماضي الناقص الى الماضي البسيط ، ومن هذا الى ذلك هو انتقال متوازن ، لكن الفرق الاساسي ، والقاعدة الاساسية لا يكمنان في ان الماضي الناقص يعبر عن المدة او الاستقرار *Durée* والماضي البسيط عن فترة محددة من الزمن ، كما تعلمنا في الماضي ، انما القاعدة هي ان الماضي الناقص في القصة *Recit* هو زمن الموقع الخلفي *Arrière - Plan* وان الماضي البسيط هو زمن الموقع الامامي *Premier - Plan* ويتساءل فينريش عما سنضعه في مقدمة القصة ، مقتربا في هذا من ذلك الادب الذي تأخذ اللسانيات النصية منه امثلتها . ان الموقع الاول هو موضوع القصة ، والاساسي في ملخص ما ، هو الامر الذي يشير اليه العنوان ، او هو الذي يشهد الجمهور الى تاريخ يختلف عن اليومي . اما الموقع الخلفي ، على العكس ، فهو الذي قد لا يثير الانتباه وحده ، لكنه يساعد المستمع على التوجه عبر العالم المروي ويسهل الاستماع اليه ، وهذا التناوب لا يجد مكافئه في نظام العالم المعلق عليه (الحاضر ، المستقبل ، الماضي المركب) وهو يقع ، في اغلب الاحيان ، في الموقع الاول ويحدد الحالة المتجاوزة للغة *Extra - linguistique*

في القصة يكون التوزع بين الموقع الامامي والموقع الخلفي مسألة تتعلق « بجنس القصة لكنه يكون ايضا مسألة تتعلق « بمزاج المؤلف » . عند فولتير ، وفي كانديد *Candide* على سبيل المثال ، يندر وجود الماضي الناقص « والقصة تظل تقريبا في الموقع الامامي » ، صرامة - وسريعة وقوية كالكاريكاتور . على العكس ، فان هيمنة الماضي الناقص عند Flaubert كما في الرواية الواقعية والطبيعية في القرن التاسع عشر ،

هى هلمنة قابلة للتفسفر لان العلاقة تنقلب بفن الموقع الخلفى (السوسفولوجى) الذى لاتفك أهمفئته عن التطور و بفن الموقع الأمامى الذى فمفحى أمامه . هنالك بعض النصوص الملمة بالمعنى « القطمى » (« الموء ») أو الاستمرارى ففستفءم بفصفئفى الماضى الناقص والبسفط لنفس السبب . بعء هءا بفطرق ففنفرفش الى قضفة الانتقال بفن القصة Récit والتعلق Commentaire ومن زمن الأولى الى زمن الثانى ، وهءة الانتقالات عفم المتجانسة Hétérogènes هى أنءر من تلك التى ، فى نص ، داخل نفس النسق (أى الانتقالات المتجانسة) . والانتقال المتجانس ففضم انسجام وقوة النص ، أما التفافر ففضمف غناه بالمعلومات . اذا عافنا الانتقال من القصة الى الءوار Dialogue نلاحظ أنه اذا كانت القصة مكتوبة بالشفص الثالث ، فان الشفص الأول فتناوب مع الثانى فى الءوار ، وأن أزمئته القعلق فمحل محل أزمئته العالم المروف (انتقال متفافر) بعززه فعل اتصال مفل (« فقول ») ، بالمقابل اذا ءفل الخطاب والءوار بفكل عفم مفاشر فى الأسلوب عفم المفاشر ، فاننا نءرم أنفسنا من المؤشرات الأساسية التى هى ففر الشفص والانتقال الزمنى . عئء ذلك ففم الاعتماد على أفعال الاتصال التى فضاف ففها المؤشرات الزمنية كفافب الماضى البسفط والماضى السابق P. Antérieur أما بالنسبة « للمنولوج الءاخلى » الذى فمكن فسمفئته أفضا « بالخطاب المعاش » أو « الخطاب اللامفاشر الحر » ، فهو خطاب عفم مفاشر ولا فربط بأفعال الاتصال (« فقول بأن ... ») وهو فعلق بالكلام مفلما فعلق بالأفكار . من ناحية أخرى فمكن التعرف عفم بففل « مراكمة العناصر الأسلوبفة الموجهة لءكر المءلول » أسلوب شففى . وقضفة فطابق الأزمنة فربط بقضفة الانتقال الزمنى . واذا طرءت المسألة على صعفء الجملة ، فان اللسانفان النصفة ففءاوزها ، كما ففءاوز الجءل الذى

□ الأسنفة والأدب □

ولدت (مسألة الجملة) بين النحويين . فهل ينبغي القول « كنت أعرف أن الأرض كانت تدور حول الشمس » أم « كنت أعرف أن الأرض تدور حول الشمس » ؟ . في الحالة الأولى يكون الانتقال متجانسا لأننا نبقي ضمن العالم المروي نفسه ، أما في الثانية فلا يكون الانتقال متجانسا ، لأننا ننتقل فيه من القصة الى التعليق اذن ، فمبجل التحليل يلتقي بالتمييزات النظرية الثلاثة التي قام بها فينريش وهي : موقف المتحدث ، ومنظور التعبير Locution والإبراز Mise en relief حين ننتقل من الحاضر الى الماضي الناقص فان موقف التعبير يتغير ، والانتقال من الحاضر الى الماضي المركب يعبر عن منظور التعبير ، والانتقال من الماضي الناقص الى الماضي البسيط هو إبراز . وهذان المفهومان يسمحان لهذا المنظور عندئذ بتحليل صيغة الـ Conditionnel ، والماضي الناقص (ذي الصلاحية المحدودة) ، والوهمي Irreal وصيغة النصب Subjonctif (الذي يتطلب دورة على تخليد الصلاحية الخطاب) . كما نلاحظ أن بعض الظروف ، وليس جميعها - تفضل الاتحاد بالقصة ، مثل « مساء البارحة » ، « في تلك اللحظة » ، « الغد » وكذلك الامر بالنسبة للإبراز فـ « في الحال » تتحد بالماضي البسيط ، و « دائما » الماضي الناقص . وهناك بعض الظروف أو الروابط Conjonctions فتستخدم للإشارة الى الانتقال المتجانس أو اللامتجانس (اذا ارتبطت OR (على هذا) بالماضي البسيط فانها تدل على الانتقال الى الموقع الامامي) . أما بالنسبة للصيغ Modes (كالمصدر واسم الفاعل أو اسم المفعول والنصب Subjonctif) فيرفض فينريش نظريتها التقليدية ويرى فيها أشكالا شبه منتهية Semi - Finies (لأنها تضيحي بموقف التعبير أحيانا وبالإبراز أحيانا أخرى) وتنقل معلومة محددة . ويفسر وجودها بأن « السياق لا يتطلب أكثر من ذلك . وهذه الاشكال

شبه المنتهية لانتكون وحدها ، فنحن لانتحدث مستخدمين سلسلة من المصادر أو أسماء القول أو أسماء الفاعل أو النصب ، انما نلجأ ، في اغلب الاحيان ، الى استخدام افعال منتهية . وهذه الافعال هي التي توضح حالة القول عن طريق تقديمها له معلومة تامة . وعلى ذلك يمكن للشكل شبه المنتهي ان يلحق بهذا التحديد Indication ويقتصد فيه ليتكون بشكل مؤكد . وهكذا نرى كيف يمكن للتحليلات اللسانية الجديدة (ربما يحتاج كل جيل الى وصف لسانه من جديد) ان تفسر الظواهر الادبية . فلا يمكننا تحليل رواية الغريب L'étranger (بسبب الاستخدام المستمر للماضي المركب) ، كما لا يمكننا تحليل رواية التعديل La modification ، لا الجمل الاولى من بجوار سوان لبروست دون اللجوء الى نظرية لسانية للأزمة والضمائر والخطابات . مايستوقفنا عند بينغينيست أو فيريش ليس كونهما يقدمان بيانات صراع أو برامج انما لانهما يقدمان لنا نتائج . ونجد اثر الجدالات التي اثارها الوصف الاسني للنصوص في عدد كرسته لهذا الموضوع مجلة اللسان الفرنسي Langue française (ايلول ١٩٧٠) كما كرست عدد (ايلول ١٩٦٩) للأسلوبية . ومن ناحيتهم ، اكد الشعراء انه لم يكن فهم الادب ممكنا دون وجود نظرية للغة ، التي قدم يول فاليري اكمل توضيح لها في القرن العشرين . ففي دفتاره (التي نشر منها المركز الوطني للابحاث العلمية CNRS طبعة مصورة كاملة لـ ٢٨٠٠٠ صفحة ، اذ يمكن الاستعانة بالمختارات (لابلبياد) التي قامت بها جوديت - روبنسون فاليري اذ قدمت لها عرضا موضوعانيا ، وكذلك كتاب ج . شميث - ويدفلت : بول فاليري السنيا في الدفاتر ، طبع كلينكسيك ، ١٩٧٠) .

بول فاليري ، السنسنة :

في الدفاتر Cahiers تفرا اولا نظرية حول وظائف اللغة .
واللغة فعل يشير قبل أن يعني ، يشير الى أن احدا يتكلم ويفترض في نفس الوقت ، دائما وجود متلق ، وبعد أن يتم الاتصال ، تصبح اللغة كالنقد . ومعنى الكلمة ، هو « سعر » هذه الكلمة ، ولا قيمة لها الا من خلال عملية التبادل . وتنتفي الرسالة المادية حينما يتحقق هدفها وهو الفهم . اما الرسالة الشعرية ، فعلى المكس لانها تسعى الى الاحتفاظ بمبدأ الغموض Ambiguïté ، لان للكلمة الشعرية عدة معان ، فهي تشبه شيئا ما (باعتبار أن أي شيء هو ملتبس) . والكلام الشعري « ينتج » أكثر مما ينقل ، فبيت جميل من الشعر لا يظل مجرد مؤشر انما يتحول الى واقعة أو حدث Fait .

وراء هذه النظرية القريبة جدا من نظرية جاكوبسون ، يكمن تفكير ماحول العلامة Signe ، الح فاليري ، منذ ١٩٠٢ على طابعها الاعباطي وعلى قابليتها للتعدي أو الانتقال Transivité . وبما أن الفهم يقوم على الفاء العلامات « فان معنى العلامة ليس سوى ذلك الدور الذي تقوم به أي هو الفعل الذي يشهه » . والعلامة بنية ثلاثية (موضوع ، صورة عقلية وعلامة) ثم رباعية (عندئذ تنقسم العلامة الى صوت Son وفعل ACTE ينتج هذا الصوت) . وتنقسم الاشياء غير المتجانسة مرة أخرى ، عن طريق اللغة ، الى نظام متجانس . (لكن) الكلمات ليست هي الاشياء نفسها والكاتب وحده ، من شأنه أن يضع القارئ في حالة مستمرة تفهم فيها الكلمات على أنها اشياء . وهكذا فان اعجوبة اللغة الكبرى هي انها لا تكلف أكثر من الكتابة (لامتناهي ، غرفة ، محيط أو طشت) ، اما الحدود فيفرضها علم التراكيب Syntaxe .

بين العلامة والمعنى ، اللذين لا تشابه بينهما ، هناك علاقة متبادلة افتراضية متماثلة تقوم بتحديد الكلمة (التي تعادل الصمت تعبئة جديدة من الحساسية أو من تفر النبرة) . مع ذلك ، وهذا هو المظهر الجديد الثالث لهذه الفكرة ، فان « الكلمة لا تقبل التقسيم مادامت تنتمي الى حركة الخطاب » ولا يمكن عزلها عن النسق الذي تنتمي اليه ولا معنى لها الا ضمن السياق ، اما الجملة فهي انتظار وتدرج ، لان المعنى الشامل لا يتقرر الا في النهاية : « اذا عرف المعنى في منتصف الطريق فان الجملة تفقد أهميتها . اذن فالكلمات ذكريات والجممل Propositions استجابة لانظار ما . والجملة هي فعل اي حاصر . وهذه السلسلة التي تنضاف العناصر فيها بعضها الى بعض ، والتي تنطلق من العام الى الخاص هي نسق من العلامات التي تنفي الدلالات فيها وتكتفي ببعضها بعضا وبشكل مشترك .

اما الشعر فينتجأوا اعتباطية العلامة ليصل الى توازن بين الصوت والمعنى ويمنع استنفاد العلامة من اي معنى كان اذ ينبغي على جسمها الكلامي Verbal ان يكون صلبا وغامضا بشكل يكون للتنغيم Intonation معنى ، وان يكون لمعنى الكلمات صوت ، وهناك من ناحية اخرى بين العلامات الادبية علاقات غير العلاقات الدلالية (كالتناظر والتضاد والتشابه المحسوس ، ووجود آثار متناغمة Harmoniques وبحور شعرية) . القصيدة هي اذن ، عبارة عن آلة تعمل بواسطة اللغة تفر القارئ مستفيدة من الخواص السمعية Sensoriels والدلالية للكلمات . والجملة الادبية لا تقدم المعنى انما تدل عليه ، وهي دائما غارقة في هندستها الملموسة .

إننا نجد أفضل وادق تعبير عن نظرية فاليري الشعرية والسائنية دفاثره ، وذلك على حساب موت الادب . والشاعر بالنسبة للألسني هو

□ الاسنية والادب □

كالفيزيائي بالنسبة للمهندس . لكن عام ١٩٢٢ انتصر الاسني على الشاعر . فتعجب عندئذ من رجل استطاع وحده ، وبفضل عبقريته التي اكتسبها بالتعلم الذاتي مثله في ذلك مثل مالرو Malraux ، ان يكتشف او أن يعيد اكتشاف النتائج الاسية للاسنية السوسرية والبنوية لكنه لم ينشرها كما فعل Mr Teste .

ان رجلا يتطابق ، بالنسبة له ، الخيال والمعرفة مع البناء ، لم يكشف لنا بنفسه عن مكوناته . من ناحية أخرى وبينما كان يعتبر العمل الادبي نتاجا فرعيا لباحثه النظرية ، فان تطور الاسنية ، يدل على ان (فاليري لم ينشر شيئا من هذا) وأن الآخرين قد طوروا افكاره . ويمكن غموض التقدم العلمي في انه يمكن للعالم ان يحل محل عالم آخر ومثل هذا الرجل الرصين اللطيف الذي توارى عبر الدخان الصباحي للسجائر الزرقاء هناك الكثير من الاسنيين ، لكن ليس هناك أي شاعر .

<http://Archivebeta.Sakhr.it>

٢ - الاسلوبية :

الاسلوبية هي فرع من فروع الاسنية التي تطبق على الادب. ومن المؤكد ان أولى الدراسات الاسلوبية اي دراسة شارل بايي Ch. Bailly (١٩٠٥) ، لاتعالج الادب مباشرة لانها عبارة عن وصف لوسائل التعبير التي يقدمها اللسان Langue وليست دراسة استخدام المؤلف لهذه الوسائل . واللسان ، بحسب بايي ، يتضمن قيما اسلوبية يجدها الكاتب جاهزة . ومنذ بداية الاسلوبية الحديثة ، هناك تمييز بين اللسان والكلام (وهو مفهوم موروث عن كتاب سوسير محاضرات في الاسنية العامة) وبين النسق Système والنص ، وبين المدونة Code والرسالة Message . وقد رأينا في الفصل الثاني كيف طبق ليو سبيتزر ، بعد عدة سنوات ، الاسلوبية على العمل الادبي ، وفي أغلب

□ الأسلية والأدب □

الاحيان ، على عمل محدد ، أي على عدة أبيات من الشعر ، وهو ما قام به الشكليون الروس أيضا . وبحماسة المجددين ، قام هؤلاء بوضع أسلوبة العصور ، والاجناس والمؤلفين والاعمال الأدبية والقصيدة والصفحة والكلمة ، انما دون الاخذ بفكرة بابي حول أسلوبة اللسان أو الكلام الجامد وغير الادبي . ليس بالامكان سرد مراحل هذا التطور ، لذا نحيل القارئ الى مجلة اللسان الفرنسي التي كرست عدد ايلول ١٩٦٩ للأسلوبة والى كتاب بيير غيرو P. Guiraud : دراسات في الأسلوبة (كلينكسيك ١٩٧٠) ، والى القاموس الموسوعي للعلوم الإنسانية لوازعيه اوزوالد ديكر و نرفيتان تودوروف (سوي ، ١٩٧٢) .

قامت الأسلوبة التقليدية ، منذ زمن طويل ، على الحسابات الاحصائية التي تبرز ابتعاد الكاتب عن معيار معين أو عن اللغة اليومية أو اللغة العلمية ، صحيح أن كل اختلاف من شأنه أن يصحح « أسلوبا » ، لكن مثل هذا المنهج ينطوي على عيوب ، لذا ينبغي استكماله بمنهج آخر ، كما أشار الى ذلك أحد أساتذة هذا الفرع المعرفي وهو جيرالد انطوان G. Antoine حينما قال : حينما توجد ممارسة الانزياحات Ecartس والعلامات غير النحوية ، فان تحليل ملونات التعبيرية لابد وان ينتهي الى المجال الكمي . وكما هو الامر بالنسبة للكلام العادي ، فلا بد من وضع جداول تتضمن الأخطاء ، ويمكننا في مجال اللهجات Idiolectes الأدبية [الاستخدام الشخصي للسان معين من قبل شخص ما] ، فتح جداول تتضمن ما هو غريب ، وهذا يشكل مهمة مثيرة ، انما سهلة في نهاية الامر .

وحيثما ينتصر صفاء المعجم ووضوح التركيب أي باختصار ، حينما تنتصر علامات القواعدية Grammaticalité ، يجد الباحث نفسه منقادا الى استكشاف دقيق وصبور للترتيب الكيفي Ordre qualitatif (إزاء ،

□ الاسنية والادب □

او النظرية النقدية المزدوجة ، بوف ، ١٩٨٢) اذا كانت المناداة بمسوت الاسلوبية مقبولة في السبعينات ، فلان ذلك كان يهدف نسيان الدور اللازم الذي تفضلع به الدراسات الوافية والشاملة حول المؤلف Monographies نحو (الايقاعات ، والاصوات الرنانة Sonorités) في مذكرات الرمس الآخر Outre - tombe الذي كتبه ج.مورو Mourrot . وفي الوقت نفسه قام مايكل ريفاتير وهو افضل النقاد المعاصرين ، بنشر كتابه : دراسات في الاسلوبية البنيوية ، فلاماريون ١٩٧١ ، في هذا الكتاب الاول يقوم ريفاتير بمعالجة دراسة الاسلوب الادبي على ضوء الاسنية البنيوية ويؤكد الاسلوبية كعلم . لكن التحليل اللساني للأسلوب يظل غير كاف اذ لابد من تمييز الوقائع اللغوية عن الوقائع الاسنية وعن اللغة والادب .

الاسلوب هو «شكل دائم» يفرض بعض عناصر المقطعة Séquence الكلامية على الانتباه المتجدد للقارئ . وانطلاقا من نظرية الاتصال ، يبين ريفاتير ان الاسلوب « يضيف » الى المعلومة البسيطة ابرازا للقيمة مايعلم عنه القارئ (وليس المؤلف الذي تعرف نواياه دائما او لاستتبع اي اثر) وذلك بتلقي الطرائق Procédés على انها اشارات Signaux لكي نجعل تحقيقنا موضوعيا ولكي ننجو مما اخذ على سبيتزر من انطباعية (اقام سبيتزر تحليله على اول دليل صادفه ، كما يزعم ريفاتير) فاننا سنستعين بمحصلة القراءات التي تقدم جملة هذه الاشارات ، او على نحو ادق ، بمجموعة من المحرضات Stimuli والانارات والاستجابات وتسمى هذه المجموعة بالقارئ الاول Architecteur . وبالنسبة لنصوص الماضي ، يمكن تكرار العملية من قبل اي جيل (يقدم هنا ريفاتير الى نظرية التلقي ، الاسلوبية التي كانت تفتقر اليها) . وهذه هي المرحلة

الأولى من الاستطلاع الذي هو عبارة عن تجميع للوقائع الملائمة Pertinents ، والتي لانحس على أنها انحرافات بالنسبة لمعيار يستحيل تعريفه بشكل صارم ، إنما نشعر بها بالنسبة للسياق : « كل طريقة أسلوبية حققها القارئ الأول ، لها سياق خلفي مادي ودائم » . وأن أي قلب أو أي تقليد للقديم أو أية صورة يمكنها أن تكون دالة حينما تنتج أثرا انقطاعيا يغير السياق وهذه الآثار هي آثار هامة جدا لدرجة أنها تتكرر وبالتالي « فهي تتغير بشكل استعادي Retrospectivement » عن طريق القارئ ، وأن عدة مستويات تلتقي مع بعضها بعضا (مثل المستويين الصوتي والنحوي) .

أن القضايا التي تطرحها نظرية اعقد بكثير مما يقوله عنها نقادها هي قضايا عديدة فهل يمكن تعريف الأسلوب على أنه مجرد إضافة على المعلومة أو حتى أنه مجرد إبراز لها ؟ أن « وظائف جاكوبسون هي أكثر اقناعا في هذا المجال لأنها ترفض الازدواجية . وفي مقام « ثان » ، لا يمكننا الاحساس بالكتابة أو القراءة كسلسلة من الصدمات الكهربائية (المحرضات) عند ذلك ماذا سيحل بكلمتي الزنجار ، طلاء المعلمين ، العزيزتين على بروس ، أي ماذا سيحل بالوحدة الأولى للعمل والتي لا يأخذها عالم اعتاد على حسابات الطرائق بعين الاعتبار ؟ من المؤكد أن ريفاتير يعترف بأن « العناصر غير المسجلة جميعها تعادل في أهميتها ، ضمن نسق الأسلوب » العناصر المحددة « لكن كيف يمكننا التمييز بينها عند ذلك ؟ » الحقيقة أن أي عنصر مأخوذ من نسق أدبي يمكن أن يكون محددا وغير محدد بشكل متناوب ، وانتباهنا هو الذي يعزل بل ويخلق الطريقة (الا) حينما يتعلق الأمر بالنماذج الثابتة وليس العكس) وهو الذي يحرض « النص » ، وهو الذي يستجيب (أو لا يستجيب) .

□ الاستيئة والادب □

ومن هنا عدم أهمية القارئ الاول الذي يشكل اقنعة متعددة للذاتية الا اذا لجأنا الى سبر الآراء وفق المناهج الاحصائية . وحينما يعرض ريفاتير - بوضوح رائع - المذكرات المضادة Anti - Mémoires لانجد هنا سوى قارئ واحد هو ريفاتير الذي لا يظل امينا لمذهبه . الحقيقة ، وباعتبار ان هذا الالسنى اللامع يرفض أسلوبية النوايا ولا يؤمن الا بمقولة ان افكار المؤلف حول الاسلوب هي التي تعلمنا ، فكيف نثق عندها بنواياه ؟ يمكن لنا ان نوافق على ان دراساته وحدها والمطبقة على هوغو وبودلير ومالرو ، هي افكار غير قابلة للنقاش وانها لاتتفق مع البديهيات التي يبدأ بها الكتاب .

سواء تعلق الامر بشعرنة Poetisation الكلمة عند هوغو « أو » برؤية الكاتب الهذيانة عن مالرو وبودلير (هذا الفصل ينتقد ، بحق ، مقالة جاكوبسون وليفي شتراوس الشهيرة ، دون دراسة العروض والبحور الشعرية في قصيدة القطط كما فعل سابقه) فان ريفاتير يعتبر ناقدا كبيرا (انه لم يهتم فقط بطرائق الاسلوب انما ايضا بالانماط الاولى عند يونج Jeng) ، ومهما نعتقد ، فانه لا يريد ولا يقل عن سبيتزر الذي اكتفى بأن وفر له كل اسباب الراحة الحديثة . لا شك بأن ريفاتير كان واعيا لهذه المتناقضات لذا لم يكف عن التطور بدليل انه سينتقل في كتابه اللامعين **انتاج النص** (سوي ، ١٩٧٩) و**سيمائية الشعر** ، سوي ، ١٩٨٣) من الاسلوبية الى الشعرية والسيمائية سنقوم بدراسة هذين الفرعين في الفصلين المخصصين لهما . كي يتسنى لنا تقديم عرض مجمل للاسلوبية لابد وان نفهم بأنها متنوعة وانه يوجد عدة اسلوبيات . وكما بين هنريش بليت H. Plett في (**نظرية الادب**) الذي قدم له كيبيدي فارغا (K. Varga) فان الاسلوبيات تنقسم تبعا

□ الاستمسة والادب □

للشكل الذي تنظر فيه الى الاسلوب . فاذا كان الاسلوب تعبيراً عن شخصية المؤلف فاننا ندعوها بالاسلوبية التعبيرية ، اما تلك التي تهتم بالتلقي Réception وتبرز اهمية العناصر بالنسبة لسياقها فتسمى بالاسلوبية السياقية Contextuelle (ريفاتير) ، اما اذا نظر الى الاسلوب على انه مكونة Combinatoire نوعية للسان ، فنسميها بالاسلوبية الانزياح Ecart أو الاسلوبية الاحصائية او السياقية . وتفترض اسلوبية الانزياح اختلاف النص الادبي عن المعيار النحوي والمعجمي وهنا نتحدث عما يدعى بالاجازات (الجوازاات ؟) الشعرية licences poétiques وعن مفردات شعرية ووجه (بلاغية) Figures .

وحينما نكثر الصور فاننا نعتبرها انزياحاً . والاسلوبية الاحصائية التي نجدها في أعمال بيريغرو AVD وكونراد بيري C. Bureau وإيتيين برونيه E. Brunet حول معجم الكتاب وطول جملهم او حول تكرار موضوعاتهم ، هذه الاسلوبية ينتظرها مستقبل كبير بفضل تطور المعلوماتية Informatique ، ان تواتر او غياب عبارة ما ، او ايقاع الجملة والانزياح بالنسبة لمعدل الاستخدام في اللسان او في مادة البحث Corpus المأخوذة عن كتب ادبية تطويرية وتزامنية ، كل هذا ربما لا يعرف الاسلوب انما يسمح بإمكانية تمييزه بكثير من الدقة . ولا شك بان هذه المعطيات غير كافية ، لكن ماذا نربح لو تجاهلناها ؟

ان الاسلوبية السياقية التي نراها في أعمال ريفاتير الاولى لاتعارض النص ، كما رأينا ، بمعيار خارجي عنه ، انما تعارض نقطة منه مع سياقه واذا لم نتمكن من الحديث عن « الكلمة الشعرية » عند هوغو ، « فذلك لعدم وجود كلمة شعرية » . من حيث الجوهر ، تصبح الكلمة شعرية بفضل السياق ، وهي التي تميز شعر مؤلفها . وتكتسب الكلمة قيمتها

□ الاسنية والأدب □

إذا تغيرت بنيتها : فالليل البودليري - تبعاً للقضايا التي ترد فيها هذه العبارة . هو ليل « مخيف » أو « ناعم » .

وكلمة « لازورد » تعبر عن اللعنة عند مالارميه . ولكي يتسنى لنا وصف الأسلوب بشكل واف تبعاً للقضايا التي يطرحها ، ربما ينبغي التواليف بين هذه الأساليب المختلفة : السياقية والكمية والانزياحية والتعبيرية ومعطيات الحاسوب ، والد Declic ، وانطباع القارئ . فإذا افترض الوصف الصحيح ، هنا كما في أي مكان آخر ، وجود نظرية ، فلا بد للصراع من أجل برنامج ما ، من التنازل لحساب الاستطلاعات الميدانية . بعد ذلك ، ومن خلال المواجهة بين الدراسة الأسلوبية وبين العمل ، سنحكم ، تبعاً للنتائج ، عما إذا كان المنهج ملائماً أم لا . مع ذلك علينا أن نضيف ، في ختام هذا العرض المتعلق بصعوبات الأسلوبية ، هذا الفرع الذي يعيش في خطر ، بأن هبوطه النسبي يلتقي مع انبعاث البلاغة في نفس الوقت .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

٣ - انبعاث البلاغة :

إذا كانت البلاغة جد اللسانيات ، فهي أولاً ليست تفكيراً حول الأدب ، إنما هي فن الإقناع عن طريق الكلام . هي تقنية المحامي ورجل السياسة منذ أرسطو وحتى تاسيت Tacite (حوار البلاغيين الخطباء) . ونعرف أنها ترتبط بالابداع Invention وبلااستعداد Disposition (موقع مختلف أجزاء الخطاب : كالاستهلال Exorde ، والسرور Narration ، والمناقشة ، أو خاتمة الكلام P éroraison) (والنطق Elocution (مثل تركيب الجملة واختيار الكلمات) ، « واللفظ » و « الذاكرة » اللذان يرتبطان بالفصاحة الكلامية ويشير القاموس الموسوعي لعلوم اللغة إلى أن القدماء لم يميزوا إلا ثلاثة أنواع من الخطاب

☐ الاستيئة والأاب ☐

هي : الخطاب التداولي Deliberatif (السياسي) والخطاب القانوني Judiciaire والخطاب الـ Epidictique (مدح أو ذم أو هجاء).

وتحولت البلاغة شيئا فشيئا ، خصوصا ابان القرنين السابع عشر والثامن عشر الى فن الاسلوب الجميل او فن (الافصاح او النطق Elocution) . وتجسدت هذه البلاغة على سبيل المثال ، في كتاب فونتانييه Fontanier : **دراسة في الوجوه البلاغية** (وقد طبع الكتاب للمرة الاولى ١٨٢١ - ١٨٢٧ وأعيد طبعه في دار فلمايرون عام ١٩٦٨) وعند نهاية القرن التاسع عشر استبعد تعليم البلاغة من السوربون (انظر كتاب انطون كومبانيون A. Compagnon : **جمهورية الادب الثالثة** ، منشورات سوي ، ١٩٨٤) ليحل محله تعليم تاريخ الادب . ولم تظهر البلاغة الا عند بداية الستينات ، للرجة ان حلت ، في بعض الاحيان ، محل الاسلوبية التي خرجت ، كما وأينا ، من اهاب الافصاح (النطق) Elocution (ميزت العصور القديمة بين ثلاثة مستويات للاسلوب كما ذكر اويرباخ Auerbach في كتابه Mimesis ، وكانت الوجوه البلاغية للنص تعرف عن طريق مقابلتها مع بلاغية أخرى، لا تمنا هنا ، لانها تتعلق بالبرهنة Argumentation . وقد اقترح بعضهم ، مثل اوليفيه ربول O. Reboul في كتابه : **البلاغة** ، سلسلة «زدي علماء» Que - sais - Je ، PUF المصالحة بين البلاغة والبرهنة اذقال : «البلاغي، بالنسبة لنا ، هو كل خطاب تكون فيه الوظائف الثلاث : الاعجاب والإفادة والاثارة متواجدة بعضها مع بعض ، وتنوب الواحدة عن الاخرى ، وكل خطاب يقنعنا عن طريق الاثارة ويدعم تلك الوظائف عن طريق البرهنة» .

قد يكون من الظلم أن ننسبها الدرجات (الموضات) كتابا لعدم ورود اسمه في الكتب المعاصرة التي تعالج البلاغة ، وهو جان بولان Poulhan

□ الألسنية والادب □

وهو الذي رافع منذ كتابه « أزهار تاروب » (١٩٤١) من أجل البلاغة ضد الرعب الذي يكتنف الادب » ولم يكف عن اظهار أن الكاتب يستخدم البلاغة دون أن يدري ، وأنها تتحدث فينا دون معرفة منا . ويقول « ليس هناك علم أكثر عادية من البلاغة . وهنا أريد أن أصل الى القول بأنها عادية كالكلام لأنها كلام بحد ذاتها ، وهي عادية كالكتابة لأنها كتابة ، ولأنها بالكاد تتجاوز الاهتمام المولى للكتابة أو الكلام . ولا أضيف شيئا الى معارف احذكم اذا قلت انه لا يوجد اليوم غموض أشد من غموض البلاغة وهي تبدو عبثية ظاهريا ولا طائل منها . ومع ذلك فان المؤرخين يقبلون بارادتهم منذ أعمال كريستوف داوسون Ch. Dawson بأن أوروبا ولدت في ذلك اليوم الذي استعلمنا فيه تفسير الخطيب L'Orateur لشيرون في المدارس » (مجموعة نصوص بولان حول البلاغة موجودة في الجزء الثالث من أعماله الكاملة . وهذا الجزء (المشار اليه) يشكل حلقة ثمينة من حلقات الكتاب (بيع عام ١٩٦٧) .

لن نبالغ اذا قلنا ان ر. بارت Barthes وج. جينيت Genette يعتبران من تلامذة بولان سواء بوعي منهما أم بغير وعي ، فهل حجب وجودهما وجود المعلم ؟ . صحيح أن وجهة نظره هي وجهة نظر الكاتب أما وجهة نظرنا فهي وجهة نظر الناقد . لقد اجتمعت البلاغة الحديثة حول نظرية الاشكال Figures وقراءة اشكال الاسلوب . ونعرف ان جينيت قد أعطى ثلاثة من كتبه هذا العنوان ، أي (اشكال) . فمذ كتابه اشكال (١) (سوي ١٩٦٦) عرف البلاغة على أنها « نسق من الاشكال » بحيث يشكل غياب الشكل أي « الدرجة صفر » والبساطة السامية أساس هذا النسق . كما يعرف الشكل (البلاغي) كالانزياح Ecart ، بأنه المسافة القائمة بين الحرف والمعنى ، بين ماكتبه الشاعر وبين ما فكر به » . وهناك عدد كبير من الوجوه البلاغية ، لدرجة أننا نجد في المكان Espace (ص ٢٠٣) .

□ الأسنسة والأدب □

كل شكل بلاغي ، كما يظهر في كتب البلاغة (ديمارسيه Dumarsais وفونتاننيه Fontanier) هو شكل مترجم وتقوم وظيفته على تعيين الدلالة ، وعلى الإيحاء غير المباشر : حينما أقول شراع لأعبر عن السفينة فاني أدل عليها لكنني ، في نفس الوقت أوحى بمسببها motivation .

أكيد أنه لافائدة من إحياء مدونة البلاغة القديمة كلها لتطبيقها على الأدب الحديث كما يقول جينيت. لكن تزايد عدد النقاد الذين يستخلصون العناصر والأشكال المفضلة من هذه المدونة لتطبيقها على وصف الأعمال الأدبية .

هكذا كرست مجلة (اتصالات Communications) عددا خاصا صدر عام ١٧٠ للبلاغة . وقد جهد رولان بارت في مقالته « البلاغة القديمة » (محاضرات ١٩٦٤ - ١٩٦٥) ، كما فعل جينيت من قبله في كتابه أشكال I ، جهد في مقابلة « الممارسة الأدبية القديمة » أو « البلاغة » بالسميائية الحديثة للكتابة وهذه اللوحة المستوحاة من كتب كورتوس Curtius وشارل بالدوين Ch. Baldwin وبراي Bray وبرينو Brunot ومورييه Morier تقدم لنا عرضا ناصعا لتاريخ البلاغة منذ العصور القديمة وحتى القرن التاسع عشر كما تقدم وصفا لشبكتها Reseau . وفي الختام يؤكد مؤلفها على أن معرفة المدونة البلاغية قد تغير معرفتنا بالأدب والتعليم وباللغة ، وبأن أرسطو لا يزال مسيطرا على لغتنا وأخيرا على أنه إذا كان الأدب مرتبطا بالبلاغة « كممارسة سياسية - قضائية لا يمكننا القيام بأي فعل ثوري وتكوين « ممارسة جديدة للغة » تحت اسم « نص » ، إلا إذا رفضنا البلاغة كموضوع تاريخي تجاوزه الزمن . مع ذلك ، يتساءل بيركوبنز في نفس العدد من المجلة المذكورة ، عن جدوى العودة إلى البلاغة بصرف النظر عن الاحتجاج على

□ الأسنسة والأب □

الأساس الذي تقوم عليه . وفي مقالة « جينيت » البلاغة المحدودة » (التي أعيد نشرها في كتاب أشكال^(٦)) ويشير المؤلف الى ظاهرة الانتقال من البلاغة الى الصورة Figure ومنها الى الاستعارة فالكتابة . وسنعود الى هاتين الصورتين اللتين كرسهم الشكليان الروسيان (إيكينوم و جاكوبسون) . وهاتان الصورتان تفضلان علاقات التجاور والتشابه ، لكن كافة صور الربط قد ردت الى الكتابة المكائنة Metonymie Spatiale وكافة صور التشابه الى « الاستعارة وحدها » (في الوقت الذي لا يزال فيه التشبيه Comparaison ثابتا حتى في اللسان Langue الشعبي . ويدعو بروس Proust هذه الصور بالاستعارات سواء كانت تشابه أم كناية مثل قوله : « ممارسة القتل Faire catleya » الذي يقصد به « ممارسة الحب Faire L'amour » . ان كلمة صورة ، لاسيما فيما يخص السريالية ، تخضع الى نفس التعميم البالغ فيه . وهكذا فقد عادت البلاغة ، انما بشكل مختلف ، متأثرة بالشعر منذ بودلير وحتى السرياليين والمستقبلين الروس ، كما تأثرت بنظرية بروسست حول الاستعارة .

لن يدهش المرء اذا مارى كتاب ميشيل لوغيرن M. leguern : **دلالية الاستعارة والكتابة** (لاروس ١٩٧٣) ، الذي يعتبر تكريسا لتلك الحركة وهذه الدراسة تقدم لنا « أداة » لتحليل الاسلوب وترسم المعالم النظرية للدلالة . ان الكناية تهتم « بالعلاقة بين اللغة والواقع المعبر عنه » فنقول « صوت » عوضا عن « الشخص المتكلم » . وهي تهتم بجوهر اللغة ، لانه لا يمكن فهمها الا باستبعاد المعنى الاول او العادي (« جدار اعمى ») . وتتضاعف القوة الإيحائية للاستعارة حينما تقل قوتها الاخبارية المنطقية ، لان هاتين القوتين تتناسبان عكسيا (يمكننا

ايضا ان تقابل الدلالة الابدائية Connotation بالدلالة الحقيقية (Dénotation) . ويمكن للايهاء Suggestion والدلالة الابدائية ان يكونا حرين او « مجبرين » : لكي يتمكن الناقد من تفسير بيت واحد من الشعر ، فانه يتمتع بهامش اكبر مما لو وضعناه (الناقد) في سياق القصيدة . ان سرورة الكناية هي سرورة مختلفة جدا لانها تشير الى العلاقة القائمة بين الموضوعات نفسها دون تجريد (الكاس ومحتواه) ولانها تنشأ عن الوظيفة الارجاعية اللفظية . والاستعارة تنتخب عناصر الدلالة المعتادة للكلمة « عناصر تتناسب مع المدلول الجديد الذي يفرضه السياق على الاستخدام الاستعاري للكلمة . عندئذ يمكن طرح قضية علاقة الاختلاف بين الرمز والاستعارة في البناء الرمزي يكون تلقى الصورة ضروريا لفهم المعلومة المنطقية التي تتضمنها الرسالة » (مثلا حينما يكتب بيغي Peguy : « الإيمان شجرة كبيرة ، سنديةانة متجذرة في قلب فرنسا ») . اما في الاستعارة فلا يكون مثل هذا الوسيط ضروريا لنقل المعلومة ، بينما لابد للصورة الرمزية من ان تكون معقلنة Intellectual isée لكن يمكن للصورة الاستعارية الا تتجه الا الى الخيال او الاحساس . ومع ذلك يمكننا اشراك الاستعارة مع الرمز (بما في ذلك مثال شجرة بيغي) . المهم هو ان نفهم هذه العملية الذهنية لترجمة الرمز ، الذي يرجع ، من ناحية أخرى ، الى الواقع خارج اللغوي Extra - linguistique اما فيما يتعلق بالحس المتزامن Synesthesie Vowelles والذي نجد أمثلة له عند رامبو في قصيدة « الصوائت » وعند بودلير في قصيدة « ارتباطات Correspondances على صعيد الاحساس نفسه » . ولكي يعبر عنه لابد من وجود اللفظ لكنها سابقة على النشاط اللغوي ، وبالتالي فهو (اي الحس المتزامن) ليس صورة بلاغية .

□ الانسية والادب □

ويتابع لوغيرن Leguern مقارنته ، عبارة عبارة ، لمفاهيم تستخدمها البلاغة المعاصرة في اكثر الاحيان ، فيقرب بين الاستعارة والتشبيه ويشر الى ان الفروق الشكلية (مثل ، اكثر) لها أهمية محدودة ، فمثلما لانستطيع تمييز الاستعارة عن الرمز عن طريق الشكل فان هوية البنية في المثالين :

« جاك أغبي من بيبير » و « جاك أغبي من حمار » لاتعبر عن فرق كبير يستخدم بينهما من حيث الدلالة . كل مايسعنا قوله هو أن التشبيه « اداة منطقية » لاتستخدمها الاستعارة « لان الاستعارة غير منطقية » . إذن ماهو مبرر وجودها ؟ هل هو تحديد سائط اللغة ، الامر الذي يدعوه بالارميه بـ « الالسن ؟ » ام انه تعبير عن العاطفية Affectivité ؟ الحقيقة أن الاستعارة تحاول إعطاء معلومة تفوق المعلومة المنطقية ، واذا كان لنا ان نناقش التشبيه « فنحن عاجزون عن مناقشة الاستعارة » وهذا يعني ، بحسب لوغيرن ، ان الاستعارة ترتبط بالوظيفتين : الانفعالية Emotive والندائية Conative (الموجهة الى المتلقي) اللغة ، وتكون الوظيفة الارجاعية مخففة ، لكن ربما اخطأ لوغيرن في عدم ربط الاستعارة بالوظيفة الشعرية F. Poétique كما رأينا – تبعا لجينيت – بأن الصورة [البلاغية] تعني الشعر .

إن صعوبة تحليل الصور البلاغية تكمن في انها سرعان ما تتوارى في العالم الواقعي ، اي في المرجعي . هناك عدد كبير من التحليلات حول « المرجع وليس حول مجموع العلاقات القائمة بين عناصر الدلالة » ويقترح لوغيرن تحليلا على صعيد السيمات Sèmes (الوحدات الدنيا للدلالة) وتكوين قائمة بالسيمات التي تتضمن الليكسيمات Lexèmes (الوحدات المعجمية) . كلمة رأس Tête مثلا تنقسم الى السيمات التالية : طرفية Extrémité ، استدارة Rotondité ، اسبقية Antériorité ، علوية

□ اللسانية والادب □

Supériorité . ومثل هذا التحليل يتفق بشكل واضح مع فرع من فروع اللسانية هو السيميائية Sémiotique والذي سنتناوله بالحديث في الفصل التالي بعد أن نشر أولا الى فائدة البلاغة ، ولو كانت « محدودة » ، لكي تقوم بوصف النصوص الادبية وصفا دقيقا . برائنا أن الصور (البلاغية) ليست انزياحات Ecarts بالنسبة لمعيار يستحيل تحديده ، إنما هي وسائل تؤمن عمل الخطاب Discours . والاهمية التي أوليت للرسمية منذ بودلير وبروست والسرياليين تؤكد أن النزعة البلاغية الحديثة ليست « حصرا » ادبية إنما هي ادبية دون منازع . وقد بينا أن القصة الشعرية في القرن العشرين (٤) كانت تضاعف الصور الاستعارية ، كما بينا كيف أن تواجدها يتناسب عكسيا مع تواجد الإيقاعات ، وبالتالي فهي لا تعيد المعنى إنما تكرره . وقد أشار بول ريكور في كتابه : **الاستعارة الحية** الذي يعتبر بمثابة نظرية شاملة على اتجاهات الاستعارة ، أشار الى أن للاستعارة خاصية عدم وصف الواقع الموجود مسبقا ، وعدم قول إلا ما يمكن أن نقوله وحدها بشكل متعدد الالتباس ، وبأنها غير قابلة للترجمة ذلك أن الادب ، كما يقول هذا الفيلسوف ، يضعنا أمام خطاب يتضمن أشياء كثيرة مدلولات Signifiées في نفس الوقت دون أن يطلب الى القارئ اختيار احدها .

لقد شهد عصرنا انبعاثا للبلاغة إنما بشكل محدود لبعض الصور . وتكمن قوتها في عدم قابليتها للاعوجاج . إذ كيف يمكن الحديث عن نص دون التطرق الى الاستعارة والكناية والمجاز المرسل Synecdoque والمعجاز المرسل Hypalage والمجاز الإيجاز Litote ؟ اما ضعفها فيمكن فقط في أنها وصفية وتصنيفية . وعلى عكس المناهج التي قمنا بتحليلها حتى الآن ، فإن البلاغة تظل على السطح لان هدفها لا يصل الى اعماق العمل .

الهوامش

- (١) الفصل السابع من ءاب ءان اءف ءاءفه «النقء الآءف فف القرن العشرفف» منشورات بلفون ١٩٨٧ . ونشر الى اننا بصدء ءرءمة الءاب ءاملا الى العربفة [المءرءم] .
- (٢) من آءل ءكوفن معرفة ءارفةفة لا بف منها [ءول هءا الموضوع] فمكن للءارفء العوءة الى ءابفن شاملفن فءمفان الى نقالفء النافء ءورفءوس ، هما : « عصر الفصاءة » لمارك ففمارولي (ءروزه ، ١٩٨٠) وءاب « الءلفة والأءمال » لمؤلفه آلان مفشفل (لفلبفءر ، ١٩٨١) .
- (٣) الءءلابافاف سءلفف ءفر .
- (٤) ء. اءف ءاءفه : القصة الشءرفة ، PUF ، ١٩٧٨ .



موقف الطائيب

من أدب القرن العشرين

بقلم: نيكولاي أناستلييف
ترجمة: حكمت لمكا
تدقيق: محمود فلاح

في رسائله خلال العقدين الخامس والسادس من القرن الماضي حاول غوستاف فلوير باصرار أن يفتنع من يرأسهم وأن يقنع نفسه أولا أن الروائي « ليس له الحق أن يعبر عن رأيه حول أي شيء مهما كان » (١) .

كما تظهر رسائل تشيخوف في العقدين الثامن والتاسع من القرن الماضي أن فكرة فلوير عن « التجرد » كانت قريبة إليه جدا . « بينما تصور النساء والأغبياء وتريد أن تثير عطف القارئ حاول أن تكون باردا قدر ما تستطيع » (٢) . ويقول أيضا « على الكاتب ألا يحكم على شخصياته أو الأشياء التي يقولون ، يجب أن يكون شاهدا نزيها » (٣) .

ويتضح من تعليقات هنري جيمس حول رواياته وقصصه أنه كان يكافح بشبات من أجل موقف غربة إزاء شخصياته والحالات التي يصفها .

كل هذه التأكيدات والمناشدات والمقدمات النظرية المدعومة طبعاً بتجارب إداعية حية ، تشكل نظاما هو ، في بعض عناصره الأساسية ، مختلف بشكل ملحوظ عن المبادئ التقليدية لكتابة الرواية .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

وعلى سبيل المثال كان سرفانتس ، الذي تعتبر أعماله بداية التاريخ المعاصر للرواية الأوروبية، قد أرسى صلة مباشرة مع القارئ منذ السطور الأولى حين يوضح في المقدمة موقفه من الفارس لامانشا . كما أن تولستوي لم يكن يخشى أن يقطع مجرى الأحداث كي يقدم المواعظ حول القضايا الأخلاقية . وحتى ديستوفسكي لم يكن ينفر من توجيه الأحكام الأخلاقية بالرغم من موقفه الديموقراطي من الجمال أساساً .

إن السرد المتجرد ، كما يصفه فلوير وتشينخوف ، أو المسرحي والتصويري كما يعبر عنه جيمس ، ينأى بنفسه عن المباشرة .

لقد اعترف شيروود أندرسون أنه قرأ تورغينيف ، وأعاد قراءته ، وأن تجربة « ذكريات صياد » كانت عطاء لا يقدر بثمن بالنسبة لكاتب مجموعة القصص القصيرة : « ويسبرغ أو هيرو » ، لكنه لم يكن ليكتب « بالرغم من لاركادي بافلوفيتش » (٤) . ويحجم الكاتب في كتبه عن الظهور بين الشخصية والقارئ .

نحن نعلم أن فلوير كان معجبا بقدرة بلزاك على خلق عوالم فنية متكاملة متبعا ، عن وعي ، النمط التقليدي « للكوميديا الإنسانية » ، لكنه من دون شك لم يكن ليكتب « أن الاقتصاد المتزايد في النفقات والضروري لأولئك الذين يقصدون أحراز تقدم في الحياة قد أصبح عادة متصلة في حياة السيد غوريو » (٥) .

وتظهر شخصيات فولكتر نفسها « الشح في النفقات » بلا أي عون من الكاتب يخلق به لدى القارئ « موقفا معينا إزاءهم » .

إن المسألة هنا ليست الفردية الإبداعية للكاتب وحتى الكاتب الهام بل تأثير التقليد مهما كان فنيا . إن اتجاهها معينا لمفاهيم القرن صاغ مركبا كاملا من الأفكار التي شكلت الأسس لرواية القرن العشرين « الموضوعية »

□ موقف الكاتب من ادب القرن العشرين □

أو « المسرحية » بخلتها ذات الوسائل التعبيرية . ان السرد القديم « أنا » - عند ديفو مثلا - كان مجرد تقليد نادرا ما يخفي الكاتب ذا المعرفة الكلية . « فالانا » في الروايات الحديثة قد تحررت من وصاية الكاتب الواضحة . انها في الواقع « أنا » الشخصية . غير ان اختيار الشكل السردى (الشخص الاول يعاكس الشخص الثالث المفرد) ليس ذا أهمية كبيرة لانه عندما يقول الكاتب « هو » فان « هو » تلك قد أعطيت خرية كاملة للتعبير دون اية تعليقات من الكاتب ، حتى وان كانت آراء الشخصية ليس موضع شك ولكنها شوهدت عمدا . (قارن «**طبل الصفيح**» لفونتازغراس ، «**الفلاح**» لهينريخ بول و «**اللقطة**» لجوزيف هيلير) .

ان عملية المسرحية في نثر القرن العشرين تتخذ احيانا شكل كتابة التمثيلية الواقعية ، فالشكل السردى في «**بوليسيس**» يبدو احيانا وكأنه ينتقل الى جنس أدبي آخر ، اذ ان ثمة قصصا كاملة في الرواية كتبت كأنها تمثيلية . كما ان كتاب **فرانزيس سكوت ميلر** جبالد الاول ، «**هذا الجانب من الجنة**» ، مقسم الى مشاهد داخلية كاملة : ((حادثة الفتاة الرائعة) . (بطولي بنفمة عامة ، الخ) ، في حين كتب بداية الجزء الثاني بأسلوب المسرحية الصرف .

وقد رافق التعبير في الادوات الفنية بشكل طبيعي مجادلات لتفسير الظواهر الجديدة بظهور الآراء التي ابتعدت بالنقاش عن جوهر المشكلة اكثر مما اقتربت منه . وقد صيغت هذه الآراء في الغالب بأكثر الاشكال تطورا من قبل فورد مادوكس فورد الناقد وكاتب النثر البريطاني الذي يرى ان اختفاء الكاتب هو اكثر السمات تأثيرا في الرواية المعاصرة (١) .

ويمكن تفسير هذه الكلمات بشكل طبيعي بمعنى مجازي فقط . اما اذا أعطيت تفسيراً حرفياً فإنها سرعان ما تواجه مقاومة كبيرة من الممارسة الحية للفن الادبي .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

ان الموضوعية العلمية والتجرد وغياب الاهتمام الشخصي الذي ألح عليه فلوير بهذا الثبات لا تعني ثلاثتها قطعا لا مبالاة اخلاقية او تأملا سلبيا للصور سريعة الزوال في الواقع ، فالهدوء الخارجي للكاتب يخفي معاناته العميقة التي نشأت عن نمط الحياة البرجوازي الخسيس ، و وراء الاحكام الجادة في التعبير عن العواطف الثانوية والافكار البتلة للشخصيات يكمن إدراك تام لجوهرهم الانساني . وقد أدرك فلوير ذاته ان الفن نفسه سوف يختفي بدون هذا الفهم . « إن لم يكن بوسعي ان انجز اي شيء الآن ، ان كان كل ما كتبت فارغا وراكدا ، فذلك فقط لانني لا ارتعش لمشاعر شخصياتي » (٧) .

القد اشتغل هنري جيمس بدأب في « طريقته المرحية » ، واختار ورتب عامدا متعمدا حوادثه بطريقة تمكنه من خلق تأثير معنوي على القارئ . ولا ريب ان فورد كان مدركا كل الادراك لكل ذلك اضافة الى انه استخلص جل نتائجه من تحليلاته لنشر كونراد الذي كان تأثير فلوير وجيمس عليه حاسما . لذا كان فورد يشدد باستمرار على اهمية « الوعي » وعي الكاتب أي جهده . ان الحدة البالغة لحججه تعود بمعظمهما الى حرارة المجادلات ضد التقليد .

لكن المشكلة كانت في ان الجوانب الحقيقية للظاهرة قيد النقاش قد ضاعت في السعوزة الكلامية المتعمدة . إن « موقف الكاتب » ليس قضية شكل ، بل انه اقل من أن يكون قضية تقنية الكتابة ، الامر الذي يوهنا فورد انه يبرهنه ، فالقضية هي : مبدا التفكير الفني ، وتلك مسألة معقدة وحساسة في فن القرن العشرين . والحوار الذي كان قد بدأ سابقا لم يتوقف حتى اليوم .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

ومن الواضح ان موضوع النقاش ليس غياب الكاتب بل هو معنى غيابه وشكله ، كما انه ليس غياب موقف الكاتب بل طبيعة هذا الموقف ، وهو اذن جوهر التاريخ الحديث بعينه ، كما انه نمط وهدف الشخصيات في القرن العشرين . تلك هي المسألة قيد البحث .



غالباً ما يلح منظرو الحداثة ، التدامي منهم والجدد ، على أن فضل الحداثة على الفن الواقعي هو أن هذا الفن ميال الى الانصراف عن مظاهر الحياة الخشنة ، يخلق اشباحاً من النظام حيث تسود الفوضى المطلقة .

ولا ريب ان تهمة التوهم عتيبة . ان « قلب الظلام » ، لكونراد و « مأساة أمريكية » للبريسر و « قصص قصيرة من الاسكا » لجاك لندن و « النار » لباربوس و « الحظ الممازي الثاني والاربعين » لجون دوس باسوس و « وداعاً للسلاح » لهمنغوي هي جميعها كتب مختلفة بيد انها جميعاً ، وعلى نحو متساو ، تتفوق على « بوليسيس » لجويس و « السيلة دالوي » لفرجينيا وولف و « العملية » لكافكا في معالجة الجريئة للزمن ، لسباق الزمن الحاد الذي لا ينفك يتحدى الانسان بالضرورات ، انها متفوقة لان الزمن هنا يظهر قوة حقيقية ذات ملامح يمكن ادراكها وليس قوة تدمر ، بضراوة ، كل شيء حي على وجه الارض .

ومع ذلك فان من الصواب القول ان الكتاب الواقعيين مع احساسهم المأساوي بتفسخ القيم السابقة يبحثون ويجربون اساليب متنوعة لاصلاح السلسلة التاريخية وانعاش الشخصية . ولكن هذه ليست علامة لغزاء النفس كما يفترض المحدثون بل انه تجل للشجاعة الاعظم في الايمان بالانسان ، الذي يشارك فيه بعض العنانين ، يتباين اساساً في تأويله في بعض الاحيان . « الى جهنم نقائص الانسان وفضائله ايضا . فليس

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

ذلك ما يجعل الإنسان عزيزاً عليّ وذاً معني . ما هو عزيز عليّ هو إرادته
أن يحيا ، رغبته العنيدة الهائلة في أن يكون شيئاً أكبر من الحياة ، أن
يحطم القيود ... أن يخرج من جلده « (٨) . تلك هي كلمات غوركوي .

وفيما يلي ما قاله فولكنر : « الإنسان خشن ... لا شيء ، لا شيء ،
من حرب وحزن ويأس وقنوط ، تستطيع أن تستمر بقدر ما يستطيع
الإنسان أن يستمر . سوف ينتصر الإنسان نفسه على كل المنغصات بشرط
أن يبذل جهداً ، أن يبذل جهداً لكي يؤمن بالإنسان والامل ، لا أن يبحث
عن عكاز ليتوكأ عليه ، بل أن ينتصب واقفاً على قدميه ، معتمداً على الإيمان
بالامل وخشونته وقدرته على التحمل » (٩) .

هذه المصادفة طبيعية ولها دلالتها ، لأنها تكشف السمات الشاملة
لدنيا الفن: تلك التي كتب عنها الباحث روبرت ويتمان من ألمانيا الديمقراطية
قائلاً : « إذا نظرنا إلى مساهمة الأدب الواقعي في فهم الإنسان الاجتماعي
وتمثله للعالم باعتباره المحك الرئيسي ، فإن بوسعنا أن نحدد إنجازات الفن
في عكس (الواقع) ليس في ذاته بل بمدى مساهمته المتكاملة في إدراك
وتحول الواقع الاجتماعي » ، ثم يصوغ الباحث الفرضية التي تعيدنا
إلى مضمون الموضوع الحالي : « أن محك واقعيتنا لا يكمن إذن في موضوعية
الانعكاس وإنما في ذاتية نمط التأثير » (١٠) .

لدى إجراء المناظرات والقيام بعملية المقارنة مع الحدائق يؤكد الفن
الواقعي دوره الفعال في الحياة اليومية العامة ، ولهذا السبب فإن موقف
الكاتب في هذا الفن انحل « بشكل درامي » ، واختفى بين الظلال الكثيفة
للسرد ، ويظهر نفسه بطريقة أكثر تنوعاً وحيوية مما هو في الأدب المعاصر .
حقاً إن هذا الغياب لموقف الكاتب المعبر عنه صراحة هو الذي أفسح المجال
في الغالب ، لظهور أخطاء مميزة .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

كتب الروائي الانكليزي ا. م. فورستر عن كونراد في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين يقول : « انه سديمي في الوسط كما في الاطراف ان صندوق الجواهر البرية لمبقرته يحتوي على الضباب اكثر مما يحتوي من الجواهر ... ولا نريد ان نحط من شأنه من الناحية الفلسفية ، لانه ليس ثمة شيء في هذا المجال يستحق الكتابة ، فلا عقيدة في الواقع . مجرد آراء له الحق في طرحها جانبا عندما تجعلها الحقائق تبدو عبثية . آراء تغيب تحت مظهر الابدية ، يطوقها البحر ، تتوجها النجوم ، ولذلك فان من اليسر ان تفهم خطأ على انها عقيدة » (١١) .

لقد تم الرجوع الى كاتب واحد ، بيد ان كونراد يمثل منظومة كاملة في الكتابة ، هذه المنظومة صارت في حل من موقف الكاتب الواضح ، وبنيت عوضا عن ذلك على مواجهة للإصالة ادركت « آراء » او « وجهات نظر » لاي منها الحق الشرعي في الوجود .

وللوهلة الاولى ، يبدو كلام فورستر صحيحا ، فالاهتمام الطافي لكتاب القرن العشرين هو ، بجلاء ، حذف اي نوع من التحديد فيما يتعلق بشخصياتهم او الحالة التي يصفونها . لكن ما الغرض من ذلك ؟ هذا هو السؤال الذي لم يطرحه فورستر قط ، مع انه يتضمن جوهر المشكلة .

من اليسر ان نرى انه بمضاعفة عدد وجهات النظر يحاول الادب ان ي طرح صورة الانسان بوصفه اجتماعيا وكيانا نفسيا تاما .

كما ان من السهل أيضا ان نرى ان عدم تكامل الشخصيات له معنى مفهومي . ومن الواضح انه يجب ان يعكس المناخ الروحي الخطير للعالم الذي فقد في القرن العشرين قواعد الاستقرار السابقة .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

ومما لاشك فيه أن تحقيق مخطط من هذا القبيل وخلق صورة واقعية للإنسان والحياة لن يتم على نحو كاف عبر « جمع الآراء » ، بل إن إرادة الفنان أو عقيدة الكاتب هما أمران ضروريان . وليس من السهل التعبير عن هذه العقيدة في إطار « السرد » المسرحي » ، كما أنه ليس من الأسهل إدراكها ، إلا أن هذا الإدراك أمر ضروري لئلا تنحل البنية بكاملها في فسيفساء « وجهات النظر » التي يمكن لكل منها أن ترفض أو تقبل على قدم المساواة .

إن مؤلف « إيسالوم ، إيسالوم » وضع نفسه والقارئ في ظروف غير محببة بشكل متميز ، فليس الأمر هنا أن الآراء حول انحراف أو تركيز الصراع تتصادم أو أنها فرقت من الإلهي والبا في حقيقة أنه ليس ثمة بطل ، بل مجرد شخصية خيالية أهدت انتاجها من الذاكرة أو من نتف من المعلومات . ويبدو انحرافها على نطاق أوسع من حيث التقويمات . إن روز كولافيلد ، باخلاصها الصادق لطقوس نمط الحياة « الجنوية » ترى سوتبن مجرد رسول لقوة شريرة معينة ، بلا ملامح ، بلا جنس أو عمر ، هذا الرسول جاء ليدمر تقاليد الجنوب القديمة ، أما السينيور كوميسون ، وهو راو آخر في القصة ، فإنه يمتلك رؤية حادة ، ينفذ من خلف برقع وجه رجل مأخوذ بهدف واضح ليس لديه أية شكوك حول الوسيلة لتحقيق الهدف . كما أن لدى كوينتن كوبسون رؤية أكثر حدة بالرغم من أنه ولد بعد سوتبن ، وهو يعتقد أن براءة سوتبن كانت هي سبب بؤسه . إن هذا الحكم سرعان ما يوضع البطل في المنظور التاريخي للامة ، أي منظور التاريخ القومي الطويل . وبذلك يكشفه في أنه الناقل والضحية « للحلم الأمريكي » بالمساواة والنجاح .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

وباختصار فإن تعدد النغمات في نثر فولكتر يساعد على اظهار الحقيقة (١٢) . لكن ماذا يعني هذا في الواقع ؟ انه بحث الكاتب عن الحقيقة انه يحاول أن يصل اليها بوضع موقفه بين مواقف الشخصيات وفوق التقييمات المنحازة .

كان كونتن كومبسون قد منح امتياز روح « الكومونويلث » ، « لم يكن كائنا حيا ، لم يكن كيانا ، كان كومونويلثا » (١٣) ، لذا فانه كان اكثر قسوة من الآخرين . بيد أن « الكومونويلث » عند فولترلا يتمتع بوحدة خاصة وتناغم كلي أيضا : اي ليس وقفا على سلطة حكمة الجماعة وذاكرتها ، انها مثقلة أيضا بعبء الاهواء والاثم التاريخي ، وفي المقام الاول امتلاك الرقيق ، لعنة الجنوب . ذلك هو السبب في أن الكاتب برغم قربيه من آراء جماعة « الكومونويلث » فان عليه أن يصححهم أيضا . ان كونتن قادر بدرجة او بأخرى على فهم سوتن تماما ، بوصفه فردا ، لكن الكاتب وحده يمكن له أن يراه ويظهره . باعتباره نتاجا لنموذج محدد للحضارة . وتحت قلمه يصبح البطل حاملا للذهنية شكلتها بلاد اقامت صرح اقتصادها على رمل نفوس فيه الاقدام من الانتهازية وتعاليم اللوصية اكثر مما هو على الفضيلة القديمة . وعلى وجه هذا الرمل ينطق كونتن بالكلمات ، بيد أن مستوى التفكير الدقيق جدا الذي غاص فيه هو بوضوح بعيد عن طبقته . انه بالغ التهور وعاجز عن مثل هذا النقد الذاتي العميق .

ذلك هو الكاتب الذي يتدخل ، بشكل غير ظاهر ، في تدفق السرد . وليس عينا أن اسلوب السرد هو عاطفي عادة ومجزأ جدا وهو بطور وضوحا يشبه الشفاء ، كما يحدث لدى فولكتر عندما يريد أن يلخص . لكننا نعلم انه حتى كبار الكتاب غالبا ما يجدون صعوبة بالغة في التعبير عن مواقفهم الاخلاقية .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

في رواياته وقصصه ، ولا سيما الأخيرة منها التي تعالج صورة الحضارة البرجوازية الموروثة مع صمت القروي الأميركي وينفس القدر من العقم الثقافي الذي يتخذه المدني الأوروبي ، يعاني هنري جيمس عذابا بسبب استحالة تصوير بأس الحياة وموازنتها دون الرغبة في اظهار مثال جميل من الولاء والاستقلال(١٤) فقد فشل الكاتب في إيجاد مثال من هذا القبيل . فحتى ديزي ميلر البطلة الأكثر حيوية، العفوية والمحوبة ، أصابتها دونما شفاء عدوى روح سكينيكنادي المدنية الأميركية التي كان والدها يكسب عيشه فيها من كديده . وفي هذا الوضع يصبح الكاتب نفسه أداة للتعبير عن المبدأ المعنوي أو الاخلاقي الصادق الحيوي. ولكن من الواضح أنه كان عليه أن يقوم بجهد غير طبيعي ليؤكد قيمة إيجابية حقيقية .

وبالرغم من حزم فولكنر « المبرمج » أزاء تصوير المعاناة الإنسانية فان صورة النظام والأنسجام كانت مصدر الهامة ، ويتميز عن جيمس بأنه أبدع شخصيات متكاملة تماما مثل اسحق مكاسيلين أو المراهقين في: « المتسللون تحت الغبار » ، « والانهار » ، ورغم ما أوتي من موهبة وحساسية تجاه كل ماهو مزيف فانه لم يكن مقتنعا في تعبيره عن أفكاره في التدفق الكثيف « لحديث الآخرين » .

نحن نعلم أنه كان قد قصد أصلا أن يضع قصة « الصخب والفضب » بكاملها على شكل مونولوج لمجنون ، لكنه ما لبث أن بدا يفحم أجزاء جديدة لان القصة لم تكن لتتدفق لولاها ، وهكذا أعطى القصة الدفقة التي كان لابد منها ، وهذا يحتاج فكاً ما للرموز . فبقدر ماكان إنجاز الرسالة موضع الاهتمام لافت القصة نجاحا : فحتى في غباء بينجي ووعيه المتكبر فان تفسخ النظام الاجتماعي الاخلاقي المستقر

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

سابقا ينمكس بوضوح تام . اما السرد الذي استأنفه بقية الاخوة كومبسون فانه يؤكد فقط تعذر الغاء العملية ، والسبب في أن القصة لم تكن لتتدفق كان أمرا مختلفا ، فقد حاول فولكر أن يعبر بوضوح عن موقفه من الحوادث والمشاركين فيها ، لكن المحاولات أظهرت ببساطة انه لم يتمكن من السيطرة على اضطراب دقات الوعي من الاجزاء الثلاثة الاولى من الرواية . وبعد وقت طويل قال فولكر أن بينجي كان من أغلى الشخصيات على قلبه ، وكان يعطف عليه بشكل يشبه الى حد كبير الطريقة التي بها تحنو أم على ابنها المتوه ، لاعلى ابنها الذي صار كاهنا . وعلى أية حال فان بينجي ينقلنا الى المعاناة والحنان وحتى الهلع والى كل شيء سوى الحب . وفي الجزء الخاص به يكسو الكاتب الشخصية باللحم ، وينمو هذا الولد الشقي في عينيه ليحتل مكانة كونية : « ان الظلم والحزن يصعبان امرين صريحين ، ولو اللحظة ، بفضل اقتران مؤقت للكواكب » . الا أن هذه التدايعات الرفيعة لاتأتي تلقائيا ولكنها تفرض نفسها على القارئ من الخارج .

إن لأعمال الفنانين البارزين دورا تثقيفيا ، لافيا تنجزه وحسب بل وفيما تخفق في انجازه ايضا . ويرى المرء بوضوح المهمات التي وضعها الادب الواقعي لنفسه ، وكيف يسعى بداب الى حلها على نقض الحداثة التي تعتبر جميع المشاكل الاساسية واضحة تماما وسلفا ولا تنتظر الا من يعطيها شكلا .

ان كاتب القرن العشرين هو موضوع تقييم اخلاقي واجتماعي ، وهو ايضا يكشف هويته في الرواية الواقعية ، بوصفه مهندسا للفضاء الفني الذي يتضمن اللحظة الراهنة في المجري لعام للزمن .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

ولا شك أن الأنماط التي يتحقق بها ذلك متنوعة . إن توماس وولف يثبت الإطار السردى منذ البداية ، ويشبه في ذلك إلى حد كبير الراوي في الساعفة* : « فكل منا هو كل الذرات التي لم يعدها : إرماني العري والليل من جديد ، وسوف ترون كيف بدأ الحب في كريت منذ أربعة آلاف سنة وانتهى بالأمس في تكساس (١٦) » .

وفي ضوء بداية هذه الملحة يصبح كل من قصة التامونت الريفى وقصة الفنان في شبابه الواردة في رواية « انظر نحو الوطن أيها الملك » تصبجان أجزاء من نظام الكون .

إن الكتاب لا ينجحون دائما في مدى السرد الملحمي فتصبح الروايات اصداً آتية للأحداث اليومية . وفي الحالات الأخرى يحد الروائيون من مهامهم الإبداعية . ففي عام ١٩٧٨ نشر جون غاردينر كتابه «حول الرواية الأخلاقية» التي يدبر فيها النشر الأمريكى الزاهن بحدوة سواء الطليعى منه أو الواقعى . أما المعيار الذى بواسطته يحكم على الأدب المعاصر فهو في الواقع نفسه الذى كان يحكم به تولستوى على الأدب ، وغالبا ما يستشهد غاردينر بتولستوى الذى أصدر أحكامه فيما يتعلق بالصلة بين الموقف الأخلاقى والموضوع . ويعتقد غاردينر أن كتاب اليوم قد تجاهلوا الالتزام القديم للأدب في أن يوحد الناس ويحطم حواجز البغضاء والجهل ويدعم مثلاً جدرة أن يحارب الإنسان من أجلها (١٧) . وتما كذا كان تولستوى في عصره كان هذا الكاتب لا ذعا ومجحفا إلى حد كبير .

صحيح أن النشر الغربى - وليس الأمريكى فقط - قد اهتم كثيرا في الستينات والسبعينات بالرتابة القاتلة للمجتمع الأمريكى «الاستهلاكي»

* الساعفة Saga : قصة قديمة تخر بالأعمال البطولية .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

وأشخاصه الذين لاجوه ولا السنة لهم : « القبات البيضاء » (أديك
تشيفر) « القبات الزرقاء » (باريس ، فورن دي عزون) **الثقفون**
(تشيفر بيلو) أو « الكتبة المجدون » (كيرتيس) ولكن ليس صحيحا
ان كتبهم لاتعكس سوى غروب شمس الانسانية ، ففي اي منها ينأى
الكاتب بنفسه عن الشخصيات باتخاذ موقف ساخر مملوسا يصبح
« أداة للنقد الاجتماعي وشكلا لرفض اشباح الكيان الراسمالي » (١٨)

وبتعبير آخر : ان موقف الكاتب لاينحل في الفيض السردى المحكوم ،
من النظرة الاولى ، بالحشو الباهت الذي لامعنى له للانسان المعصرى
الخواي .

ولا يزال ثمة شيء فيما قاله غاردينر وهو ان الكاتب ، ببقائه مصدرا
للموقف النقدي للعالم ، قد فقد الى درجة كبيرة القدرة على ان يتخذ
وجهة نظر تاريخيه عن الواقع . وبالرغم من فصل الفنان نفسه عن
الشخصيات ، فانه يبقى ضمن دائرة وجودهم ووعيهم في حين تظل الافكار
والحوادث التي تقع خارج هذه الدائرة غير مندمجة في الرواية سواء
اعتبرت واقعا فنيا او معلومات غير متبلورة للكاتب . ماذا سيبقى اذا
جردت رواية «**غانسبي العظيم**» من عمقها المؤقت ؟ مجرد حكاية جنيات
من عصر الجاز . لقد كتب العديد من الكتاب في الماضي القريب حكايات
عن جنيات من هذا القبيل تكيفت مع روح العصر .

ان مما يشرف الكتاب انهم شعروا بخطر مثل هذه النظرة المحدودة
للحياة ، ففي مطلع السبعينات كان هناك تبدل ملحوظ ازاء الفن المحمي
للسرد ، وظهر عدد من الكتب بلغات مختلفة اكملت بشكل مستمر تقاليد
رواية القرن العشرين الكلاسيكية ، لذا فان بوسعنا ان نكرر القول ان
الادب الواقعي للقرن الحالي ، بكل مصاعب التطور وتقلبات مستواه ،

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

يتحاشى التعصب عن سابق تصور ، و « الموضوعية » الحاسمة التي هي إحدى صفات الحدأة . انه الفن الذي يتكلم الفنان فيه بصوته هو كما عبر عن ذلك تورغينيف (١٩) .

ان تجارب ادب الواقعية الاشتراكية اساسية جدا وفي غاية البلاغة في هذا المجال ، ولا ريب ان تنوع هذه التجارب الى حد كبير يجعل من غير الممكن ان تحشر في قالب واحد بالرغم من سعة انتشارها . ان المعرفة العميقة لثاكري لاتزال تسري بقوة في القرن العشرين ، وقد عبر الكثير من الكتاب السوفييت مثل اليكسي تولستوي ، وديمتري فورمانوف ، ونيكولاي اوستروفسكي عن افكارهم وميولهم وكرههم بصدق مطلق .

ويبدو موقف الكاتب أكثر وضوحا في بعض أعمال النثر الوثائقي التي نشرت حديثا مثل « كتاب الحصار » لآداموفيتش وجرانين .

وفي الوقت نفسه سعى الادب السوفييتي منذ خطواته الأولى أن يسيطر على تقنية الرواية « المرحية » التي اغنته بخصائص نوعية جديدة .

كتب غوركوي في رسالة الى رومين رولاند يقول : « إذا أردت أن تعرف مثلي الأعلى بوصفي كاتباً ، فإن من الجراة بل ومن غير التواضع جدا أن أقول : « انني اكتب مثل فلوير » (٢٠) . اعتقد أن كلمات غوركوي لها معنى واسع جدا يغطي المبادئ العامة لفن الرواية .

ان خطة رواية « حياة كلیم سامغين » ومضمونها يختلفان بشكل واضح عن رواية « مدام بوفاري » ، وهذه حقيقة يقرها بدرجة كبيرة الاختلاف في الظروف التاريخية ، فقد الهمت فلوير الرغبة في إعادة خلق

□ مؤلف الكتاب من ادب القرن العشرين □

« اللون الرمادي للحياة العفنة لحم القبان* » ، بينما أراد غوركي أن يصور جميع الطبقات ، والنزعات والاتجاهات « كل الاضطراب الجهنمي عند نهاية القرن » (٢١) . وفي هذا الاضطراب وفي هذه العواصف بحث غوركي عن الصلة الرئيسية « فقد ابرزت الرواية في كل مكان منها تشكل الافكار البولشفية » (٢٢) .

وعلى أية حال فان المبادئ الفنية للتصوير متشابهة جدا بين الكاتبين ، فلم يكشف أي منهما حضوره ، ويحجمان عن التقييم المباشر ، ويسمحان بحرية تامة للتطور العفوي للعمل وتعبير الشخصية عن ذاتها، ويحاول كل منهما باستمرار أن يلقي نفسه كقاض أخلاقي» (٢٣) .

وتماما كما تنعكس الرقابة الموحنة عند الرقيقة البرجوازية في عقل إيمان ، فان أربعين سنة من الواقع الروسي ، الذي تستغرق أحداثه مطلع عهد جديد في صراع حاد بين الطبقات والأحزاب والمنظومات الفلسفية، الخ . . تظهر في وعي كليم سامغاين الذي تشكل حياته الخاصة الموجهة للعمل في الرواية المركز المستقر للفضاء الفني الماهول بكثافة . وتبدو حياته كما لو أن شيئا لم يحدث في العالم سوى تلك الأحداث التي تغطيها خبرة البطل ووعيه اللذان يمتدان من مسرحيات العائلة الى الأحداث المسرحية التي تشمل الأمة برمتها . وليس عبثا أن غوركي ، مع شيء من الاهتمام بالتماسك المنطقي للكتاب ، يبقى على بطله مبعدا على القطارات الى بطرسبورغ وموسكو والمقاطعات الروسية المركزية ، وفنلندا وباريس الى مخيمات اللاجئين الذين اقتلعتهم الحرب .

* حمار القبان : Wood louse دودة صغيرة ذات قوائم كثيرة تشبه الغنشاء اذا لاسها أحد اجتمعت كالكرة ، ولعله أراد بالتعبير الطفيليين الذين ينكمشون فور توبيخه للخطر . (الترجمة) .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

ليس كل هذا اعتباطاً ؟. في مضمير وصورة أحد ضحاياه بصور فلوير بدقة مذهشة الوجه القبيح لمهد شل الناس وأفسد كل المفاهيم الأخلاقية الأساسية . لكن هل يمكن الشخص يحاول باستمرار أن يجرب أفعلة مختلفة ويلعب أدواراً متعددة ، شخص له طموحات متطرفة دون أن يكون له هدف عميق وواضح في الحياة ، ذرة غبار في مهب الريح ، ربح الزمن المتقلب ، شخص يمشي باستمرار على حد سيف الخيانة ، هل يستطيع شخص كهذا أن يعكس بأمانة الجوهر الحق للنقطة المحورية في التاريخ ؟ .

والحقيقة أن هذه الأسئلة طرحت وأجيب عنها كما يلي : يقدم الكاتب مشهداً صحيحاً للواقع من الناحية التاريخية بالرغم من أفكار الشخصية التي تفسد هذا المشهد ، إلا أن معالجة الأمور بهذه الطريقة تبدو مربكة . « فلماذا كان غوركي دائماً بحاجة إلى مراقب » يجب أن يصحح كل الوقت ؟ وكيف يبرر الأوصاف العديدة لانطباعات البطل وأحكامه إذا كانت لا تتدخل بموضوعية الكاتب السردية ؟ (٢٤) .

عبر خرابتشينكو Khrapchenko عن رأيه حول الموضوع من ناحية علاقته بقضية ملموسة ، لكن يبدو أن هذا الرأي يتضمن مشكلة تذهب إلى أبعد من حدود رواية واحدة مهما تكن أهميتها ، ونحن هنا نتعامل مع قضية قوة الرواية « المسرحية » . فليست رواية « **الدون الهاديء** » مربوطة بأحكام بالشخصية الرئيسية كما في ملحمة غوركي مع أن طبيعة وعي غريغوري ميليكوف للعالم تؤثر ، دون ريب ، بقوة على صورة حياة الناس التي يصورها الكتاب . وعندما ظهرت الرواية للمرة الأولى ، ارتفعت أصوات تسأل : ماهي درجة وضوح موقف الكاتب ؟ هل يمكن تحديد مسارات الثورة بشكل صحيح من خلال عرض لصراع

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

البيض ضد الحمر وليس العكس ؟. ونحن نعلم أن شولوخوف نفسه قد أشار الى مصاعب منهاج من هذا القبيل .

ان الاجابات عن تلك الاسئلة هي في تلك الكتب بذاتها . وفي قراءتنا لها يجب أن نأخذ في الحسبان التغيرات التي أدخلت على شكل الرواية مع تقدم الزمن .

ويلج خراپتشنكو في معالجته لرواية « حياة كلیم سامفين » ، على مشاهد الحوادث المأساوية التي حدثت في التاسع من كانون الثاني ١٩٠٥ « فأنشد شعر سامفين فجأة أنه شارك في أهم الاحداث التاريخية ، أجل مشارك وليس شاهد عيان » (٢٥) . ولا ريب أنه كان منفصلا بسور من الغربة عن المشاركين الفعليين في تلك الاحداث . فقد خدع المحرضون الجماهير الشعبية ، ولعل شعور سامفين لم يكن صادقا تماما كالعادة ، اذ كان ينتحل شخصية أخرى ، ونظر الى نفسه والآخرين من موقع جانبي ، ولكنه ، في الواقع ، لم يكف عن أن يكون مجرد مراقب محترف ، متفرج على الحياة . هذا التحول ليس تحولا عرضيا ، فكما كتب لينين في عام ١٩٠٨ ان الثورة « شيء معقد جدا » (٢٦) ، شيء يؤثر بقوة على الحياة والواقف لكل الشرائع الاجتماعية بمن فيها من المفكرين الليبراليين البورجوازيين الذين فقدوا كل تأثيراتهم وراحوا يتأرجحون بين الانحطاط ، والبحث عن الله ، والבלاغة الثورية وشاركوا بطريقة أو بأخرى ، وأحيانا ضد ارادتهم ، مثل سامفين في المجرى التاريخي للاحداث .

وبقدر ما يمثل سامفين هذا النوع من الفئة المثقفة فان عقليته يمكن ان تكون مرآة للحياة في أبهى تجلياتها . وفضلا عن ذلك يؤكد لوناشارسكي في مقال له استشهدنا به في مكان آخر أن سامفين « متقلب ليس له روابط شكلية بأية طبقة أو عمل أو مكان ، ويبحث سامفين قلقا عن مكانه

□ موقف الكاتب من ادب القرن العشرين □

في نظام الاشياء ، فيطفو ويدور اجتماعيا ومكانيا ، وهذا بحد ذاته يكفي لان يجعل منه بطلا مناسباً لرواية تاريخية ، رواية تتسع لشريحة عرضانية ، تتسع لتلك المرحلة التاريخية قدر الامكان ، « كل ذلك يجعل الكاتب يدفع الى الطليعة شخصية هي من كافة النواحي مناقضة لشخصية الكاتب » (٢٧) .

ولا ريب ان حياد الكاتب لايعني قطعاً لامبالاته ، فوعي البطل الذي يحتفظ باستقلاله الداخلي في العملية الفنية يتغير باستمرار بواسطة وعي الكاتب وتقييمه الذي هو في الوقت نفسه تقييم الناس الثوريين للتاريخ الروسي .

يكتب لونا تشارسكي ان التقييم يأخذ شكل « السخرية الخفية » ويبين الطريقة التي يعمل بها ذلك الشكل : يقول الكاتب سامفين باستمرار لان يدين نفسه ، ويضيق روجه الخاوية عارية ، ويستنبط ريباً عميقاً في احكامه . ويعبر الكاتب احيانا عن موقفه الى الشخصية مباشرة ، فهناك نغمة واضحة في وصف كليم عندما كان طفلاً ، وبعبارة اخرى ، نملك بإيماءة للمنظومة الروائية لفرد قدر له أن يقضي حياته متحاشياً أي منفصات روحية أو أية مشاركة نشيطة أو مسؤولية ، مقتنعا بإكساء الحياة بمنظومة من العبارات والمشاركة في العمل الحقيقي ضد ارادته فقط . ويجب الكاتب فيما بعد عن الغرض من هذا الصديق المسافر في الثورة ، صديق بالمصادفة بالرغم من بعض الموضوعية حول هذه الحادثة العرضية .

إنه نموذج اجتماعي يطلق عليه الآن « ظاهرة سامفين » . ان خلق الكاتب للشخصية يستكمل في الرواية بفضل آراء أخرى وتقويمات تمثل كامل الطيف الأيديولوجي للثورة الروسية .

وقد أصبح واضحاً على نحو تدريجي ومتزايد أن نمط الرواية « المسرحية » نفسها يعاني من تبدلات كبيرة انسجاماً مع المقدمة ضمن اطر فنية مختلفة .

وفي ملاحظات فلوير على « مدام بوفاري » عبر عن إشفاقه وازدراؤه لـ (إيمّا) بصراحة تامة ، لكنه في متن الرواية يتحاشى أي خلق دقيق للشخصية ، تاركا القارئ وجها لوجه مع البطلة .

وفي حبكة هنري جيمس لقصصه ورواياته التالية لم يضع أي قيود على « مشاعره ونعوته » ، ولكنه عندما كان يصقل مسوداته في شكلها النهائي ، كان لايفتأ يلح قائلا « مسرح ، مسرح » ، وفي الواقع يقدم جيمس الشخصيات أنفسهم للقارئ كاشفين كل تناقضهم الداخلي الطبعمي البسيط الذي يزدري بجميع التقاليد وغرور النزعة المحافظة ، ويرى هذان الكاتبان أن أعلى درجات الموسوعة في تصوير الشخصيات والحوادث قد أدت الى الكمال الفني الذي كافحاً من أجله دون أن يتمسكاً بالمبادئ الجمالية وحسب بل وبموقف أخلاقي واع وضع الواقع السوقي المتبدل قبالة جمال الفن .

كان غوركي أول كاتب عالمي صور حركة الحياة باعتبارها عملية ثورية ، ودمج عوامل انعكاس الواقع وتحولها في الادب ، كما أوجد مصادر لتجديد الواقع في الحياة نفسها . وهنا تكمن ، بشكل عام ، الاهمية التاريخية للواقعية الاشتراكية بوصفها منهجاً فنياً (٢٨) لقد كانت تحولا في الولوج الى واقع يتطلب إعادة بناء للنموذج « المسرحي » في السرد القصصي الذي كان قد تأسس في الادب . ففي الواقعية الاشتراكية يثبت الكاتب وجوداً هادفاً وأكثر نشاطاً مما هو في الاشكال الكلاسيكية على الرغم من أن الكاتب يبقى خفياً وغير مرئي . فالتقويم الداخلي الذي

□ موقف الكاتب من ادب القرن العشرين □

يعني التقويم من خلال كلمات البطل يندمج الآن بالتعبير المباشر . لكن الشيء الرئيسي هو ان صوت الكاتب يصبح مكبر صوت للحياة في حركتها . ونتيجة لذلك فان مرونة الشكل نفسه تساعد على انجاز الهدف الاهم والذي كان صورة ملحمية للحياة الروسية عن منمطف حاسم في تاريخها . لقد اقلت اكتشافات غوركي ضوءا ساطعا على التطور الادبي المعقد في القرن العشرين بما في ذلك وضع الرواية اليوم . وقد يتقلب مستوى الابداع إلا ان جوهره يبقى منيعا . ان الواقعية الفنية بكل تنوع اشكالها ، وارتكازها على ادراك الواقع لا تزال تمارض الحدانة باعتبارها فنا مخططا وعلى استعداد « لتحجيم الواقع بأي لمن » (٢٩) في حظيرة من المفاهيم المجردة الخطيرة التي خططت بمنابة . وتستمر الواقعية بالتطور ضمن جدال مثير يشمل اتجاهات مختلفة تتضمن الهجوم العنيف على موقف الكاتب .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لقد مضى وقت كان ينتقد فيه تريغونوف ، مؤلف مجموعة القصص « الموسكوفية » القصيرة ، لغياب او لنقل للافتقار الى التعبير الواضح عن موقف الكاتب . وقد رفض تريغونوف هذه التهمة موضحا ان « موقف او وضع الكاتب في النشر الحديث يمكن التعبير عنه بالابتسامات ، بانصاف الابتسامات ، بالحذف ، او بالوقفات القصيرة » (٣٠) ، « إن إحدى وسائل المفضلة حاليا هو صوت الكاتب المحبوك مع الحوار الداخلي للبطل » (٣١) .

وايا كانت العيوب في مؤلفات تريغونوف فان موقف الكاتب قد تم التعبير عنه بوضوح كاف وبشكل حددته جماليات النشر « المسرحي » ، فالكاتب لا يعرف بنفسه من خلال اية شخصية ، لا من خلال كسينيا فيودورفنا في قصته « التبادل » ولا عبر ريبروف في « الوداع الطويل » ، بل اقل من ذلك بالنسبة الى غينادي سيرغيفيتش في « خلاصة موقفة » .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

انه يتبنى موقفا يمكن القول عنه انه ضمن مواقف شخصياته وفوقها في آن معا . وتقويمه لابطاله هو في الوقت نفسه تقويم لاحداث الحياة .

يبدو ان هذه السمة هي السمة المشتركة للنثر الواقعي في القرن العشرين، ولذلك فان ثمة صلة روحية بين تريفونوف وأويدايك مثلاً، فكلاهما يتعامل مع نفس الاخلاقية الاستهلاكية على حساب المصالح الروحية ، ولا ريب ان ثمة فروقا كبيرة في الظروف القومية وفوق كل شيء في الظروف الاجتماعية والتاريخية ، فالكاتب الاميريكي يصف ظاهرة عالمية وواسعة الانتشار تسبب تآكلا في التنظيم الاجتماعي نفسه ، كما ان شخصياته - ولا سيما في بعض رواياته مثل « **الازواج** » و « **شهر كله ايام احد** » و « **الارنب ريدوكس** » - هم بعكس شخصيات تريفونوف، هم جميعا من ذوي البعد الواحد تماما ، فالثمة وفقا لذلك قاسية عاطفيا ، ساخرة بل تهكمية . إن موقف الكاتبين وشكلي ادراكهما متقاربان الى حد بعيد، ولكن ثمة خلافا ذا مغزى وهو حدود العوالم التي صورها كل منهما .

فعالم اويدايك هو دنيا مغلقة ، بينما يحاول تريفونوف ، بدرجات مختلفة من التشديد ، ان يذهب الى ما هو ابعد من الرتبة الملمسة والنظرة العالمية الصارمة لشخصياته . اذا تأملنا مجموعة القصص « **الموسكوفية** » القصيرة باعتبارها كلا فنيا فسيبدو جليا ان مجال السرد يتزايد من قصة الى اخرى . ففي (**التبادل**) غالبا ما نشهد اجزاء من مشاهد وافكار تتلف نسيج الرتبة من الداخل ، وهذه الاجزاء تعبر ذهن ديمتريف او تنتصب امام عيني خياله . لكن الطريقة التي ينظر بها القارئ الى هذه الشخصية التي هي سيد التسوية الداخلية ، هذا السيد عاجز بوضوح عن التفكير عميقا بمشاكل الحياة والموت التي يفرضها عليه مصير أمه التي حكم عليها بالهلاك . وهنا يبرز تدخل الكاتب بوضوح ، لان محاولاته

□ موقف الكاتب من ادب القرن العشرين □

ان يتخطى عالم ديمتريف لوكيانوف غير مقنعة من الناحية الفنية ، اما في (خلاصة مؤقتة) فان رؤية ذات حياة طبيعية مفعمة بالنشاط تظهر للعيان غريبة على الانانية التافهة ، وصخب البحث عن الذات ، وهي صورة « لبلد آخر » حيث هموم الناس الرئيسة هي العمل المخلص والعلاقات الانسانية الصادقة . وينشأ حاجز خفي لكنه كتيم بين هذه الحياة وهؤلاء الاولاد وقصة البطل . وذلك كان هو الحاجز الذي نشأ بين شخصية فيستا « الضائعة » والمهرجانات الشعبية التي تجسد لانهاية الوجود .

وفي « الوداع الطويل » نمر على اسم نيكولاي كليتشونيكوف وهو بطل غير شهير من (نارودنايا فوليا) ، وهذه منظمة ثورية في روسيا في نهاية القرن التاسع عشر . هذا البطل هو شخصية تجد صعوبة في فهم بطل القصة وهو المؤرخ كريشاريروف الذي فشل « ان يصور على المسرح فيضان الزمن الذي يجرف كل انسان وكل شيء » (٢٢) . لكن لم تكن ثمة حاجة الى كليتشونيكوف في القصة لجردا « توبيخ اخذ المتخدرين من سلالته من ظلمة الماضي لانه اضاع حياته على التوافة . ان الحاجة اليه هي في تجسيده لفيضان الزمن الهائل للتاريخ . وقبل نهاية القصة يندمج مصير هذا الثوري ذي الاهمية البالغة للكاتب ، والذي لا يزال البطل يخفق في فهمه ، يندمج بصورة موسكو التي « تتكدس برجا فوق برج ، وجبالا من الحجارة بملابن النوافذ المضادة ، تمرق الطين العتيق ، وتدفق الانابيب في الخرسانة العملاقة ... تسوي الارض ، تبني ، تعبد ، وتدمر دون ان تبقي اثرا ... » .

إنني اتق بموقف الكاتب في ضوء ابداعه للصورة الكلية للواقع الذي عبر عنه في كتب مثل « فقدان الصبر » ، و « الشيخ » ، و « الزمان والمكان » اائق بذلك بقناعة اكبر مما في مجموعة قصص « موسكوفية » . الا ان ما يهمني هنا ليس النتيجة فقط ، بل ان ادراك الهدف هو كذلك ايضا .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

وقد اخترت هذه القصص عن عمد لتكون بمثابة وسيلة توضيح . فلدينا هنا خلفية تتميز بتيار واسع « معاد للنثر الاستهلاكي » في الغرب ، وبمقابلة هذه الخلفية يصبح من الأيسر رؤية الملامح الأساسية لأدب الواقعية الاشتراكية . وكما يعبر غوركي يطمح كتابها الى تركيز العالم برمته في انفسهم « كي يجعلوا من ذوائهم صدى العالم الذي يدركون كل تعقيده وتماسكه الداخلي » (٢٢) .

وعلى عكس تريفونوف هناك فاسيلي شوكتش، وفالنتين راسبوتين، وغرانت ماتيفوسيان وكتاب آخرون ممن يطلق عليهم كتاب « الاتجاه الريفي » لا يحتاجون الى جهود خاصة لخلق فضاء وجودي ، بقعة من الارض ، ايا كان اسمها : أتماناكوف ، تسماكوت ، أي شيء ، فهذه بعد ذاتها تقليد ، أسطورة ، أو مستودع للذاكرة التاريخية .

ففي مقالات وخطب لشوكتشين وجدت بعد موتهم في كتاب « استجواب الذات » ، يسهب في الكلام عن الحقيقة والعدالة والقيمة الاخلاقية للوصايا والشعائر التي تتشكل في القرية الروسية ، ذلك كما يقوله الكاتب الذي يعلق على الشؤون العامة ، أما موقف شوكتشين كفنّان فهو كما نرى يحمل طابعا مسرحيا ، فقد بني نثره على الأسلوب « المسرحي » نفسه لكنه مزج ، عن قصد ، نسب تدخل الكاتب بشكل واع . ان الاسئلة التي يطرحها الكاتب ليست منمقة في حدها الادبي ، وبتكرارها بشكل مختلف تدخل الكاتب بشكل واع . ان الاسئلة التي يطرحها الكاتب عن قصد ، نسب منمقة في حدها الادبي ، وبتكرارها بشكل مختلف وضمني ، محجوب بزويدة الحياة في القرية ، فان الاجابة عنها لم تتم بطريقة نهائية ودقيقة . ولا ريب ان الكاتب يحسّ بماطفة كبرى نحو شخصياته والعالم الذي انتجهم ، عالم قد يكون أكثر اهمية من شخصيات الاحداث في قصته . لكن الناس في هذا العالم ليسوا جميعا من نمط واحد كما أنهم ليسوا من طينة واحدة . ولا يتأرجح موقف الكاتب ازاء شخصياته المادية ، بل ازاء الاسس التقليدية ايضا .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

وعلى نحو مماثل يقوم فالتين راسبوتين بمحاولات هامة وعديدة ليتقلب على عصمة الجماعة من الداخل عبر الطاقة الكامنة لموقف الكاتب . وفي حالة راسبوتين يتحول الجدل الى اساس فني بحث .

ففي قصته « خط الموت » نرى ان الطبيعة الواضحة للصراع الخارجي لا تسمح للكاتب ان يفصل نفسه عن القطب الموجب بشكل يكفي لاتخاذ موقف نقدي ، ويظهر صوته كاملا مع صوت البطلة ونتيجة لذلك يصبح التأثير العاطفي للسرد معبرا جدا .

اما في قصته « عش وتذكر » فان موقف الكاتب اكثر تعقيدا ، فمكان الحدث وهو اتمونوفكا يستمر حتما كي يبقى منبعا للطبيعة والحكمة الشعبية ، بينما نرى نهر انفارا رمزا لتدفق الحياة المستمر - تماما مثل الميسيسبي في قصة مارك توين « مغامرات هوكلييري فين » - نراه يحول هذا المكان الى عالم وجودي ، مجرد عالم مجزا ، ويمكن ان يفسر مصيرا ندرية غوشكوف على النحو التالي : كل ما فيه من طيب ونشاط مصدره اتمونوفكا ، في حين يمثل ذنبه وخيائته الانقطاع الاناني عن التقاليد . بيد ان نيستونا البطلة الحقيقية لتلك القصة لا يمكن حشرها في نمط ، فحياتها المفعمة بالضوء والاثم في وقت واحد ليست هي حياتها تماما بل هي كذلك العالم الذي انتجها ، لا يقول راسبوتين اي شيء بشكل مباشر « ولا يفرض وجهة نظر الكاتب على القارئ . دع القارئ يفكر لوحده ، دعه يصل الى الاستنتاج الذي يدفعه اليه منطق الاحداث والشخصيات » (٣٤) . ونحن نعتقد ان هذا المنطق الداخلي يكمن في ازدواجية الشخصيات في اعماله ، الشخصيات التي تعكس تناغم وتناثر بعض اشكال الحياة بطريقة معقدة ، فهذا هو الشيء الذي يعذب شخصياته والمجتمع بكامله .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

ويمكن للمرء أن يلاحظ بسهولة بعض التفهيمات في مجموعة من قصصه التي ظهرت فيما بعد ، فراسبوتين لم يرفض العالم الخارجي أو يتخلل عن المرونة التي هي جزء من موهبته ، إلا أنه يميل إلى كتابة ذات صلة بتداعي المعاني والخواطر ، كتابة تدرس الانعطافات الغريبة للفكر والشعور . في قصته القصيرة «**ماذا أقول للغراب ؟**» قد تظهر الإشارات سريعة الزوال من الحياة اليومية غير ضرورية للقارئ مثل الحافلة عند لحظة حرجة ، وأكياس البطاطا ، والمارة ، لأن الشيء الأهم هنا ما يحدث لروح البطل الرئيسي . أن الكاتب هو الذي يواجه الخيار بين الأخلاق والجمال ، المعضلة القديمة التي أصبحت حادة جدا في القرن العشرين . وفي هذا المجال ليست قصة راسبوتين سوى قصة قصيرة متواضعة تصب في مجرى رئيسي لتقليد بلغ أوجه في «**جان كريستوف**» و «**الدكتور فاوستس**» وهكذا يبدو جليا أن هذا النوع من النشر يحتاج إلى التوفيق ، وهذا الجو من الحياة اليومية ليس لمجرد أن الميتافيزيقا قد فقدت شخصيتها المجردة في الأدب ، بل لأن ذلك يعود إلى أنها هي طريقة الراوي في التحول إلى عالم جزئي . أن وعيه الذي فقد صفاء الاحتفالي يبين أن الواقع الذي يعكسه خلو من الوحدة الداخلية التي لا ينتابها الشك . وفي قصة قصيرة أخرى «**أنت هي أنت تحب**» ، التي تكون صلاتها بأسلوبه السابق أقوى ، تأخذ الفكرة شكلها النهائي على النحو التالي : «**العم ميتابا لطيف**» والعم فولاديا ذو وجه قاس وبخيل ، ولكن كلاهما شخصان محليان « بالرغم من أن الثاني » له وجه مترهل أبيض يختلف عن وجوه الناس المحليين » (٢٥) . هذا الاكتشاف يسبب للصبي اضطرابا ويدرس براءة عقله الذي من خلاله نرى عالم الطبيعة والعلاقات الإنسانية ، كما أن رأي الكاتب يتخفى في إدراك الصبي ووعيه أيضا .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

دارت في الفترة الأخيرة ولا زال تدور مناقشات هامة حول اهمية اكتشافات فولكنر للكثير من الكتاب السوفييت . ان ما يقال له أساس من الصحة .

إن بإمكان راسبوتين وماتيفوسيان وإيتاموف خاصة إضافة الى كاتب قصة يوكناباتوفا Yoknopatawpha بإمكانهم أن يقولوا : قد يكون حجري صغيرا ، لكن اذا أزعج فسينهال الكون . لكنني أرى أن تجارب شولوخوف ذات مغزى أكبر بالنسبة للكتاب الجدد ، ولا سيما لهؤلاء الكتاب الذين يكتبون عن حياة القرية . لقد صور كاتب «الدون الهادي» قرية ، بعقة صغيرة من الأرض عند اندلاع الثورة . وبالرغم من كل موضوعيته الجافة أظهر الحتمية التاريخية لانصار الناس الذين فتحت لهم الثورة فرصا لا سابق لها للتقدم . لقد تم التعبير هنا عن روح التفاؤل الاجتماعية عند الفنان أساسا لأن موقف الفنان يشغل البنية السردية بكاملها .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وبالرغم من صعوبات وعيوب جمة فإن الكتاب السوفييت الجدد يطمحون الى وضوح وصراحة فيما يتعلق بموقف الكاتب الذي يتم التعبير عنه في موقفهم من الشخصيات والواقع بالنظر الى ذلك في ضوء الصراعات العديدة بما في ذلك تلك التي املاها تطور الاشتراكية . وهذه النطلعات هي فردية بطبيعتها ، الا انها راسخة في التربة الفنية العامة للفن الاشتراكي حيث تأخذ حماسة الفنان الاتجاه نفسه باعتباره المسار الطبيعي للحياة .

ترجم هذا المقال من مجلة العلوم الاجتماعية (بالانكليزية)

رقم العدد ٢ العام ١٩٨٦ .

in 20 th - Century literature.

المنوان :

The Author's Position

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

هوامش

- (١) غوستاف فلوبر : جورج ساند . مراسلات باريس ١٩٨١ ص ١٠٧ .
- (٢) آ.ب. تشيخوف الأعمال الكاملة والرسائل في ثلاثين مجلدا . مجلد : موسكو ١٩٧٧ ص ٢٦ (بالروسية) .
- (٣) المصدر السابق . مجلد ٢ . ص ٢٨٠ .
- (٤) آي. س. تورغينيف . الأعمال الكاملة في اثنتي عشر مجلدا . مجلد ١ موسكو ١٩٧٥ ص ١٢٤ (بالروسية) .
- (٥) ه. دي بلزاك . الأب غوريو . باريس ١٩٦٦ ص ٤٣ .
- (٦) رواية القرن العشرين : دراسات في التقنية . نيويورك ١٩٣٢ .
- (٧) الأعمال الكاملة لفلوبر ، والمراسلات . السلسلة الثالثة (١٨٥٤ - ١٨٦٩) باريس ١٩٠٢ ص ١٦٢ .
- (٨) التراث الأدبي ، موسكو . مجلد ٧ . ص ٤٨٢ (بالروسية) .
- (٩) وليام فولكتر : مقالات ، أحاديث ورسائل عامة نيويورك ١٩٦٥ ص ٨٣ .
- (١٠) روبرت ويمان : الأدب والميتولوجيا . برلين وويمار ١٩٧١ ص ١١٩ .
- (١١) كونراد الحمول . لندن ١٩٧٦ ص ٩ ، ١٠ .
- (١٢) فولكتر في الجامعة . نيويورك ١٩٦٥ .
- (١٣) وليام فولكتر . أبسالوم ، أبسالوم ، نيويورك ١٩٦٥ ص ١٢ .
- (١٤) ه. جيمس : من الرواية ومقالات أخرى نيويورك ١٩٤٨ .
- (١٥) وليام فولكتر : ثلاثة عقود من النقد . ميتشيفان ١٩٦٠ ص ٧٣ .
- (١٦) ث. وولف . انظر نحو الوطن أيها الملك . نيويورك ١٩٢٩ ص ٣ .
- (١٧) ج. غاردينر . حول الرواية الأخلاقية . نيويورك ١٩٧٨ ص ٤٢ .
- (١٨) د. زانونسكي . في أمانا . موسكو ١٩٧٩ ص ١٨٧ (بالروسية) .
- (١٩) كتاب روس حول العمل الأدبي ، مجلد ٢ ليننغراد ١٩٥٥ ص ٧١٢ (بالروسية) .
- (٢٠) المصدر السابق مجلد ٤ ص ١٧٢ .

□ موقف الكاتب من أدب القرن العشرين □

- (٢١) عرض تاريخي لحياة وأعمال أ. م. غوركي رقم ٣ موسكو ١٩٥٩ ص ٤٥٧ بالروسية
(٢٢) المصدر السابق ص ٤١١ .
- (٢٣) أ. ف. لوناتشارسكي : مقالات حول الأدب . موسكو ١٩٥٧ ص ٢٢٥ (بالروسية) .
- (٢٤) م. خارتشينكو : آفاق الصورة الفنية ، موسكو ، ١٩٨٢ ص ٢٢٥ بالروسية .
- (٢٥) م. غوركي : الأعمال الكاملة في ثمانية عشر مجلدا . مجلد ١٢ موسكو ١٩٦٢ ص ٤١٤
(بالروسية) .
- (٢٦) ف. ل. لينين . الأعمال الكاملة مجلد ١٥ ص ٢٠٢ .
- (٢٧) أ. ف. لوناتشارسكي . المصدر المذكور أعلاه . ص ٢٦٠ ، ٢٢٥ .
- (٢٨) م. خارتشوف : فردية الكاتب الإبداعية وتطور الأدب . موسكو ١٩٧٢ ص ٢٢٩
(بالروسية) .
- (٢٩) مجلة (فضايا الأدب) رقم (٣) ١٩٨٠ ص ١٥٩ .
- (٣٠) المصدر السابق رقم (٨) ١٩٧٤ ص ١٧٩ - ١٨٠ .
- (٣١) المصدر السابق ص ١٩١ .
- (٣٢) يو. تريغونوف . قصص . موسكو ١٩٧٨ ص ١٩٢ (بالروسية) .
- (٣٣) أ. م. غوركي . الأعمال الكاملة في ثلاثين مجلدا . مجلد ٢٩ موسكو ١٩٥٥ ص ٢٧٠ -
٢٨١ (بالروسية) .
- (٣٤) ف. راسبوتين : « كون الإنسان هو نفسه » . مجلة قضايا الأدب رقم (٩) ١٩٧٦
ص ١٤ ، ٧٠ .
- (٣٥) ف. راسبوتين . الأعمال الكاملة . مجلد ١ موسكو ١٩٨٤ ص ٢٤٨ (بالروسية) .



«معنى الأمل»

دراسة في الحكايات الشعبية الفرنسية ومدلولاتها الاجتماعية

بقلم: روبرت دارنتون
ترجمة: توفيق الأسدي



يبدو أن العالم الذهني لفر المتنورين خلال فترة التنوير (١) قد فقد دون رجعة . والظاهر أنه من الصعب جدا أن لم يكن من المستحيل أن نحدد موقع الانسان العادي في القرن الثامن عشر حتى يبدو أنه ضرب من الحماسة أن نبحث عن علم الكون الخاص به . ولكن قبل أن نتخلى عن المحاولة ، قد نجد أنه من المفيد أن نعلق الشك وأن نأخذ حكاية معينة في الاعتبار : انها حكاية يعرفها كل الناس ، وأن كانوا يعرفونها على نحو يختلف عن الصيغة التالية ، وهي صيغة الحكاية كما كان الناس يحكونها (تقريبا) أثناء جلوسهم حول المواقد في الاكواخ الفلاحية خلال الامسيات الشتائية الطويلة في فرنسا القرن الثامن عشر :

« روبرت دارنتون : استاذ التاريخ في جامعة برينستون الامريكية ومؤلف كتاب « التنويم المغناطيسي ونهاية عصر التنوير في فرنسا » وكذلك كتاب الأعمال التجارية في عصر التنوير » وكتاب « حركة الادب السري في عهد النظام القديم » .

□ معنى الام اوزة □

« يحكى أن فتاة صغيرة طلبت منها امها ان تحمل بعض الخبز والحليب الى جدتها . وبينما كانت الفتاة تسير عبر الغابة ، قابلها ذئب وسألها عن وجهتها .

اجابت الفتاة :

— الى جدتي .

— اي طريق ستسلكين ، طريق الدبابيس ام طريق الابر ؟

— طريق الابر .

وهكذا سار الذئب في طريق الدبابيس وسبقها الى بيت جدتها ، فقتل الجدة وصب دماها في زجاجة ، ثم قطع لحمها الى شرائح ووضعها فوق طبق كبير . بعد ذلك ارتدى ثياب نومها وراح ينتظر في سريرها .

هناك طرق على الباب .

— ادخلي ياعزيزتي .

— مرحبا يا جدتي . لقد جلبت لك بعض الخبز والحليب .

— هيا تناولي بعض الطعام ياعزيزتي . هناك لحم ونبيد في حجرة المؤونة .

وهكذا اكلت الفتاة الصغيرة ما عرض عليها . وبينما كانت تاكل قالت لها قطة صغيرة :

— فتاة وقحة ! تأكلين لحم جدتك وتشربين دماها !

ثم قال الذئب :

— ادخلي ملاسك وتعالى الى السرير لتنامى معي .

— واين اضع مريلتى ؟

— ارميها في النار فلن تحتاجي اليها بعد الآن .

□ معنى الام اوزة *

ولكل قطعة ملابس : الصدر والتنورة والتنورة التحتانية والجوارب
كانت الفتاة تسأل السؤال نفسه ، وفي كل مرة كان جواب الذئب هو:
- ارميها في النار فلن تحتاجي اليها بعد الآن.

وحين سعدت الفتاة الى السرير قالت :
- اوه يا جدتي ! لكم انت شعرانية يا جدتي !
- حتى اظل دافئة يا عزيزتي .
- اوه يا جدتي ! لكم هما كتفاك عريضان !
- حتى أستطيع ان احمل الحطب عليهما جيدا يا عزيزتي .
- اوه يا جدتي ! ما اعرض كتفيك !
- حتى احك بها نفسي على نحو افضل يا عزيزتي .
- اوه يا جدتي ! لكم هي اسنانك كبيرة !
- حتى اكلك بها على نحو افضل يا عزيزتي !
ثم اكلها الذئب .

ما هو مغزى هذه الحكاية ؟ بالنسبة الى الفتيات الصغيرات المغزى
واضح : الاعتماد عن الذئب . اما بالنسبة الى المؤرخين فيبدو ان هذه
الحكاية تروي شيئا ما حول العالم الذهني لفلاحى عصرنا الحديث
الاول . ولكن ما الذي ترويه ؟ كيف يستطيع المرء ان يياثر تفسير مثل
هذا النص ؟ إحدى الوسائل تؤدي بنا الى التحليل النفسي .

لقد درس المحللون الحكايات الشعبية وميزوا فيها رموزا خفية
ودوافع لاشعورية وتقنيات نفسية . وخذ مثلا على ذلك التفسير الذي
قدمه اثنان من أهم المحللين النفسيين : إيريك فروم وبرونو بتلهام .

* * *

□ معنى الام اؤزة □

لقد اول « فروم » الحكاية على انها احجية تتعلق بالوعي الجماعي في المجتمع البدائي ، وقد حلها « دون صعوبة » عن طريق ترجمة شيفرة « لغتها الرمزية » . فالحكاية تتعلق اذن بمواجهة الفتاة المراهقة للجنس الراشد ، كما فسرهما فروم . ان معناها الخفي يظهر من خلف رمزيتها: ولكن الرموز التي رآها في صيغة النص التي وصلته كانت مبنية على تفاصيل غير موجودة في الصيغ التي عرفت بها الحكاية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر . وهكذا فانه يستنبط الكثير من الفتاة ذات قبعة ركوب الجياد الحمراء (وهذه القبعة غير موجودة اصلا) كرمز للطمث ، ومن الزجاجة التي تحملها الفتاة (وهذه غير موجودة ايضا) كرمز للعدلية : ومنه تحذير الام (وهذا غير موجود ايضا) للفتاة بان لاتضل عن الطريق فقدخل مناطق موحشة مما قد ينتج عنه كسر الزجاجة . الذئب هو الذكر المقتصب والحجران (غير الموجودين) الموضوعان في بطن الذئب بعد ان يقوم الصياد (غير الموجود) بتخليص الفتاة وجدها يرمزان الى العقم ، وهو عقاب من ينتهك المحرمات الجنسية وهكذا وبحساسية ممتازة للتفاصيل التي لم ترد في الحكاية الشعبية الاصلية ، يأخذنا المحلل النفسي الى عالم ذهني لم يكن له أي وجود اطلاقا، على الاقل ليس قبل مجيء التحليل النفسي .

كيف يمكن لأي شخص ان يصل الى تفسير خاطيء الى هذا الحد لنص من النصوص ؟ الصعوبة هنا ليست ناشئة عن دوغمائية مهنية ، فلا حاجة الى ان يكون المحللون النفسيون اكثر صرامة من الشعراء في استخدام الرموز ، بل هي ناشئة عن عدم القدرة على رؤية البعد التاريخي للحكايات الشعبية . لم يكتث فروم بذكر مصادره ، ولكن استمد نصه من « الاخويين غريم » ، وهذا امر واضح . وقد حصل الاخوان غريم

□ معنى الأم أوزة *

على هذه الحكاية وحكاية « الأرنب والجزمة » وحكاية « ذو اللحية الزرقاء » وحكايات قليلة أخرى من « جانيت هاسنبفلوغ » ، وهي جارة وصديقة حميمة للاخوين غريم في مدينة « كاسل » ، وقد وصلت إليها هذه الحكايات من أمها التي تنتمي الى عائلة فرنسية من « الهوغونو » . لقد حمل « الهوغونو » ذخيرتهم من الحكايات الى ألمانيا حين لجؤوا إليها هربا من اضطهاد لويس الرابع عشر . ولكنهم لم يستمدوا هذه الحكايات من التراث الشعبي الشفهي مباشرة ، بل قرؤوها في كتب من تأليف « شارل بيرو » و « ماري كاترين دولنوا » وآخرين ، وذلك خلال مرحلة رواج الحكايات الشعبية في أوساط الطبقات العليا الباريسية في نهاية القرن السابع عشر .

لقد استعد شارل بيرو ، وهو سيد هذا النوع الأدبي ، حكاياته من التراث الشفهي العامة بالفعل (كان مصدره الرئيسي على الأرجح مرية ابنه) ، ولكنه تقحها بحيث تناسب ذوق مثقفي الصالونات والمتحدثين وأعضاء الحاشية الملكية ، الذين وجه اليهم أول نسخة مطبوعة من « الأم أوزة » التي نشرها عام (١٦٩٧) تحت عنوان « حكايات أمي الأوزة » (٢) . وهكذا فإن الحكايات التي وصلت الى الاخوين غريم عن طريق عائلة « هاسنبفلوغ » ، لم تكن ألمانية جدا ولا هي تمثل الى حد كبير التراث الشعبي . وبالفعل فإن الاخوين قد ميزوا الصفة الأدبية لهذه الحكايات فقاما بحذفها من الطبعة الثانية من « حكايات الاطفال المنزلية » (٣) باستثناء حكاية « الفتاة ذات قبعة الركوب الحمراء الصغيرة » . من الواضح ان هذه الحكاية بقيت في المجموعة لان جانيت هاسنبفلوغ قد اطعمتها بنهاية سعيدة مستمدة من حكاية « الذئب والجداء » التي كانت واحدة من أكثر الحكايات شعبية في ألمانيا (الحكاية نموذج رقم ١٢٣) ، وفقا لجدول التصنيف القياسي الوارد في كتاب « نماذج الحكايات الشعبية » من تأليف « انتي آرنه » و « ستيت تومسون » (٤) .

□ معنى الأم الولدة □

وهكذا تسلمت « قبعة الركوب الحمراء الصغيرة » الى التراث الادبي الالمانى والانكليزي لاحقا دون أن تكتشف اصولها الفرنسية. لقد تميزت خاصية هذه الحكاية الى حد كبير وذلك خلال انتقالها من المنشأ الفلاحي الى غرفة نوم الاطفال لدى « بيو » ثم الى المطبعة ، عبر نهر الراين ، ثم عودة نحو التراث الشفهي ، ولكن في هذه المرة كجزء من الشنات الخاص بالهوغونو ، ثم عودة أخرى الى المكتب ، ولكن كنتاج للقابة التيوبونية هذه المرة وليس موافد فلاحى « النظام القديم » الفرنسيين .

لم يكتوثر فروم وطائفة من المفسرين من المطلقين النفسيين بالتحويلات التي طرأت على النص - والحق يقال أنهم لم يعرفوا بها - وذلك لانهم حصلوا على الحكاية التي ارادوها : فهي تبدأ بالجنس عند البلوغ (القبعة الحمراء التي لا وجود لها في التراث الشفهي الفرنسي) وتنتهي بانتصار الانا (الفتاة المنقذة التي تؤكل عادة في الحكايات الفرنسية) على الهو (الذئب الذي لا يقتل ابدا في الصيغ الشفهية) . وكل ما ينتهي نهاية حسنة فهو حسن .

* * *

للهاية اهمية خاصة لدى برونو بتلهاييم ، آخر من فسر « قبعة الركوب الحمراء الصغيرة » بين المطلقين للنفسيين . وبالنسبة اليه فان مفتاح الحكاية وكل الحكايات المشابهة هو الرسالة الايجابية للنهائية وحل العقدة . يقول ان الحكايات اذ تنتهي نهاية سعيدة تسمح للاطفال ان يواجهوا رغباتهم ومخاوفهم اللاواعية وان يخرجوا منها سالمين ، فالهو قد كبح والانا قد انتصرت . الهو عبارة عن الشخصية الشريرة في « قبعة الركوب الحمراء الصغيرة » وفق صيغة بتلهاييم . انه مبدأ اللذة الذي

□ معنى الأم: أوزة □

يقود الفتاة الى التلال في حين إنها أكبر بكثير من أن تكون مصابة بالتثبيت الشفهي (المرحلة التي تمثلها حكاية « هانسل وغريتل ») ، كما أنها أصغر بكثير على الممارسة الجنسية الخاصة بالراشدين . الهو هو أيضا الذئب ، الذي هو أيضا الأب والذي هو أيضا الصياد الذي هو أيضا الأنا ونوعا ما الأنا العليا كذلك .

أن الفتاة ذات القبعة الحمراء اذ تدل الذئب على طريق جدتها تحتال بأسلوب أوديسي للتخلص من أمها ، لان الامهات يمكن ان يكن جدات ضمن التنظيم الاخلاقي للروح ، كما ان المنازل المتواجدة على أي جانب من الغابات هي بالفعل المنزل نفسه ، كما في حكاية « هانسل وغريتل » ، حيث هي أيضا جسد الأم . هذا المزج البارع للرموز يمنح الفتاة ذات القبعة الفرصة لتشارك أباه ، الذئب ، الفراش ، وبذلك تنفس عن نزواتها الأوديسية . وهي تنجو في النهاية لأنها تولد من جديد على مستوى من الوجود أعلى ، وذلك حين يعود أبوها للظهور على شكل الأنا ، الأنا العليا ، الصياد ، ويخرجها من بطن أبيها ، الذئب - الهو ، وهكذا يعيش الجميع في ثبات ونبات .

ان نظرة بتلهايم السخية بالرموز تقدم لنا تفسيراً للحكاية اقل ميكانيكية من فكرة « فروم » المتعلقة بوجود شيفرة سرية ، ولكنها تنطلق من بعض الاقتراضات غير المفهدة المتعلقة بالنص . ورغم أنه يستشهد بأقوال عديد كاف من المعلقين على الاخوين غريم ويرو للاشارة الى بعض الادراك البفولكلور كنظام أكاديمي ، فان بتلهايم يقرأ حكاية « الفتاة ذات القبعة الحمراء » والحكايات الأخرى وكأنها دون تاريخ . انه يعالجها ، اذا جاز التعبير ، مسطحة ، كمرضى ممددين على الأريكة ، في معاصرة سيمودية . انه لا يتساءل عن أصولها أو يجهد نفسه بالبحث عن معان

□ معنى الأم اوزة □

اخرى يمكن ان تحملها هذه الحكايات ضمن سياقات اخرى ، لانه يعرف كيف تعمل الروح وكيف كانت تعمل دائما .

وعلى أية حال فان الحكايات الشعبية هي في واقع الامر وثائق تاريخية . لقد تطورت عبر قرون كثيرة وسلكت منعطفات كثيرة ضمن مختلف التراثات الثقافية . ورغم انها لا تعبر عن الفعاليات الثابتة ضمن الكينونة الداخلية للإنسان ، الا انها توحى بتلك « العقلية » التي ساهمت هي في تغييرها . يمكننا ان نقيم المسافة بين عالمنا الذهني والعالم الفهني لاسلافنا اذا ما تخيلنا انفسنا ونحن نهدهد طفلا لينام مع الصيغة البدائية الفلاحية لحكاية « قبة الركوب الحمراء الصغيرة » . ربما يتوجب ان يكون مغزى هذه الحكاية اذن : احذروا المحللين النفسيين . وكونوا دقيقين لدى استعمالكم للمصادر . يبدو اننا قد عدنا الى التاريخية .

وهذا ليس صحيحا تماما على أية حال ، فان « قبة الركوب الحمراء الصغيرة » تحمل لاعقلانية من النوع المرعب تبدو غير ملائمة لـ « عصر العقل » . وفي الحقيقة فان الصيغة الفلاحية لهذه الحكاية تبرز صيغة المحللين النفسيين من حيث العنف والجنس . (فالمحللان فروم وبتلهايم يسيران على هدى الاخوين غريم وبيرو من حيث اعمال ذكر اكل لحم الجدة مشهد التمري (الستربيتز) السابق على التهام الذئب للفتاة .) من الواضح ان الفلاحين لم يكونوا في حاجة الى شيفرة سرية حتى يتحدثوا عن المحرمات .

* * *

ان الحكايات الاخرى في مجموعة « الأم اوزة » وفق الصيغة الفلاحية الفرنسية تتمتع بالخاصية الكابوسية نفسها . ففي احدى الصيغ الباكرا لحكاية « الحسناء النائمة » (النموذج رقم ٤١٠) مثلا ، يفتصب « امير

□ معنى الام اوزة *

الاحلام « الاميرة - وهو متزوج من غيرها اساسا - فتحمل الاميرة منه وتلد عدة اطفال دون أن تستيقظ من سباتها . واخيرا يقوم الاطفال بفك السحر عن طريق عض حلمتي الثدي الام خلال الرضاعة ، وهنا تبدأ الحكاية بمعالجة موضوعها الثاني : محاولات حماة الامير ، وهي غوالة آكلة البشر ، لالتهام اولاده غير الشرعيين .

وفي حكاية قديمة من مجموعة حكايات سنديلا (نموذج رقم ٥١٠ ب) تصبح البظلة خادما في منزل حتى تمنع اباهما من اجبارها على الزواج منه . وفي أخرى ، تحاول زوجة الاب القاسية ان ترمي بها في فرن ، ولكنها تحرق بدلا عنها واحدة من بناتها الخسيسات . وفي صيغة الفلاحين الفرنسيين لحكاية « هانسيل وغريتل » (النموذج رقم ٣٢٧) ، يحتال البطل على الغول حتى يذبح هذا الغول اولاده بالذات . كما يلتهم احد الرجال سلسلة من الزوجات في ليلة العرس على فراش العرس في حكاية « الحسناء والوحش » (النموذج رقم ٤٣٣) ، وهي واحدة من مئات الحكايات التي لم تظهر ابدا في النسخ المطبوعة من « الام اوزة » . وفي حكاية اشد بشاعة عنوانها « الكلاب الثلاثة » (النموذج رقم ٣١٥) تقتل الاخت اخاها عن طريق اخفاء مسامير كبيرة في سريره ليلة عرسه . وفي اوسع الحكايات اطلاقا وعنوانها « امي قتلني وابي اكلني » (النموذج رقم ٧٢٠) ، تقطع الام ابنها في طبق كبير على طريقة اللحم المطبوع بالبصل وتقدمه ابنتها الى الاب ليأكله . وهكذا تنتقل الحكاية من الاغتصاب والواط الى غشيان المحارم واكل لحم البشر . لقد صور رواية الحكايات في فرنسا القرن الثامن عشر - دون اخفاء لرسالتهم بالرموز - عالما من القسوة الفجة الصريحة .

كيف يمكن للمؤرخ ان يفهم مثل هذا العلم ؟! ان احدى الوسائل التي يمكن ان تبقى اقدامه راسخة في مواجهة التيار تحت السطحي

□ معنى الام اوزة □

لحكايات « الام اوزة » القديمة هي ان يتمسك بفرعين من العلوم :
الانثروبولوجيا وعلم الفولكلور . حين يناقش علماء الانثروبولوجيا النظرية
فانهم يختلفون حول جوهريات علمهم . ولكنهم حين يتوغلون في الدغل ،
يستخدمون تقنيات معينة لفهم التراثات الشفهية يمكن تطبيقها - منع
التحفظ - على الفولكلور الغربي . وباستثناء بعض البنيويين ، فانهم
يربطون الحكايات بفن « القص » وبالسياق الذي تجرى فيه حوادثها .
انهم ينظرون الى الطريقة التي يكيف بها الراوي موضوعه موروثه وفق
ذوق مستمعيه ، وبذلك فان خصوصية الزمان والمكان تظهر من خلال
شمولية المخططات . انهم لا يتوقعون ان يجدوا تعلقا اجتماعيا مباشرا
او مجازات ميتافيزيقية بقدر ما سيجدون لهجة حوار او اسلوبا حضاريا
ينقل روح الشعب الخاصة ووجهة نظر في العالم . ان الفولكلور «العلمي»
كما يسميه الفرنسيون (الإخصائيون الامريكيون يميزون غالبا بين
الفولكلور «والفولكلور المزيف») يتضمن تجميع ومقارنة الحكايات وفقا
للمخطط العام المعتمد للماذج الحكاية والذي اشرت اليه سابقا ، اي ذاك
الذي وضعه كل من « انتي آرنه » و « ستيت تومبسون » . وهذا
لا يستبعد بالضرورة التحليل الشكلاني كتحليل « فلاديمير بروب » ، ولكنه
يؤكد على التوثيق الدقيق الصارم : مناسبة قص الحكاية ، خلفية الراوي ،
ودرجة التلوث المتأني من المصادر المكتوبة.



لقد سجل علماء الفولكلور الفرنسيون حوالي عشرة آلاف حكاية ،
وذلك بمختلف اللهجات وفي كل زاوية من زوايا فرنسا والمناطق الناطقة
بالفرنسية . وتعود معظم هذه التسجيلات الى الفترة بين عامي
(١٨٧٠ - ١٩١٤) ، وهي : « العصر الذهبي للبحث في مجال الحكايات
الشعبية في فرنسا » . وقد رويت هذه الحكايات من قبل فلاحين تعلموها

كاطفال قبل ان ينتشر التعليم في الريف . وهكذا حدث مثلاً في عام (١٨٧٤) ان املت « نانيت لوفسك » ، وهي فلاحه أمية ولدت عام (١٧٩٤) ، نسخة من حكاية « القبعة الحمراء » تعود الى القرن الثامن عشر ، وفي عام (١٨٦٥) املى خادم اسمه « لوي غروالو » المولود عام (١٨٠٣) نسخة من حكاية « القملة » (النموذج رقم ٦٢١) كان قد سمعها لأول مرة أيام الامبراطورية (٤) وككل رواية الحكايات ، فقد عدل القصاصون الفلاحون خلفية حكاياتهم وفق بيئاتهم ، ولكنهم تركوا العناصر الرئيسية دون تغيير ، مستعملين التكرار والسجع والوسائل الذاكرة الأخرى . ورغم ان عنصر « الاداء / التمثيل » وهو اساسي في دراسة الفولكلور المعاصر ، لا يظهر عبر النص ، الا ان علماء الفولكلور يجادلون بأن التسجيلات التي تمت خلال « الجمهورية الثالثة » تقدم دليلاً واضحاً لهم بحيث يمكنهم إعادة تشكيل الخطوط التقريبية لتراث شفهي كان موجوداً قبل قرنين .

قد يبدو هذا الادعاء مبالغاً فيه ، ولكن الدراسات المقارنة قد كشفت عن تشابهات مذهلة في التسجيلات المختلفة للحكاية الواحدة ، حتى لو تمت هذه في قرى منعزلة بعيدة عن بعضها البعض وعن تداول الكتب . وفي دراسة لحكاية « قبعة الركوب الحمراء الصغيرة » مثلاً ، فقد قارن « بول دولارو » ثلاثة وخمسين صيغة سجلت على امتداد منطقة واسعة (langue d'oïl) (٥) . هذا وتتفق عشرون صيغة منها وبدقة مع صيغة « حكاية الجدة » المذكورة اعلاه ، باستثناء تفاصيل قليلة (فالفتاة تؤكل أحياناً وتهرب أحياناً أخرى عن طريق حيلة ما) . وهناك صيغتان تتفقان مع صيغة « بيرو » للحكاية نفسها (وهي أول صيغة ذكرت القبعة الحمراء) . كما تتضمن بقية الصيغ مزيجاً من النماذج الشفهية والمكتوبة ، تتضح عناصرها الرئيسية على نحو شديد الجلاء ، هو أشبه ما يكون بوضوح نكهة الثوم والخردل في سلطة فرنسية .

□ معنى الام اوزة □

وبالطبع ، وكما نعرف من الادلة المكتوبة ، فان الحكايات وجدت قبل ان يفكر أي شخص ، ولفترة طويلة جدا ، بمفهوم الفولكلور . والفولكلور لفظة جديدة ظهرت في القرن التاسع عشر . كان الواعظ في القرون الوسطى يعتمدون على التراث الشفهي حتى يعطوا امثلة على الحجج الاخلاقية . هذا وتشير مواعظهم المدونة في مجموعات من « الامثولات » من القرن الثاني عشر الى الخامس عشر ، الى الحكايات نفسها التي دونت في الاكواخ الفلاحية من قبل علماء الفولكلور ، في القرن التاسع عشر . ورغم الغموض المحيط بأصول الحكايات الرومانسية التي تبور حصول الفرسان ، وانشيد البطولة (1) والحكايات الخرافية ، الا انه يبدو أن جزءا كبيرا من الادب القروسطي قد اعتمد على التراث الشفهي الشعبي وليس العكس . لقد ظهرت « الحساء الثامنة » في حكاية رومانسية تدور حول الملك آرثر في القرن الرابع عشر ، كما ظهرت سندريلا في « كلمات ريفية » من تأليف « نويل دو فاي » وذلك عام (١٥٤٧) ، وهو كتاب ارجع الحكايات الى المعارف الفلاحية ، وهذا يرينا كيف تم نقلها .

لقد كتب « دو فاي » اول تقرير عن مؤسسة فرنسية هامة هي la veillée وهذه عبارة عن امسية تجري تمضيها حول الموقد ، حيث يقوم الرجال باصلاح الادوات والنساء بالخياطة ، بينما يضغني الجميع الى حكايات كانت مسجلة بعد ثلاثمئة عام من قبل علماء الفولكلور وهي اصلا أقدم من ذلك بقرون . وشواء اكان الهدف من تلك الحكايات هو تسلية الكبار او اخافة الصغار ، كما هو الامر بالنسبة الى الحكايات التحذيرية مثل « القبة الحمراء » ، فان تلك الحكايات كانت جزءا من ذخيرة من الثقافة الشعبية ، كان الفلاحون يدخرونها عبر القرون دون ان يفقد منها ما يستحق الذكر .

* * *

ان المجموعات العظيمة من الحكايات الشعبية التي تم جمعها في اواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين تمنحنا اذن فرصة نادرة للاتصال بالجمهير الامية التي اختفت في الماضي دون ان تترك اثرا. ان ترفض الحكايات الشعبية بسبب انه لا يمكن ان يوضع لها تواريخ وامكنة دقيقة كما هي حال الوثائق التاريخية الاخرى يعني ان نهمل واحدا من مواضع الدخول الى العالم الذهني للفلاحين خلال عهود « النظام القديم » . ولكن كيف يمكننا ان نخترق تلك الذهنية الغريبة علنا؟ هما تكن النصوص المسجلة دقيقة ، فانها لا تستطيع الصمود امام المعايضة وكانت صور فوتوغرافية عديدة لـ « النظام القديم » التقطتها العين البريئة لطبقة فلاحية منقرضة . انها حكايات لاغير .

وكما هو الحال بالنسبة الى معظم انواع القصص ، فان هذه تنتمي عقدا ذات معيار موحد من مواضع تقليدية ، تلتقط هنا وهناك وفي كل مكان . هذا وتفترق هذه الحكايات بشكل مؤلم الى الدقة والتحديد وذلك اذا اراد اي شخص ان يثبتها في نقاط محددة في الزمان والمكان . لقد درس وايموند جيمزون حكاية عن سندريلا من الصين من القرن التاسع . وهذه تحصل على حداثها من سمكة سحرية بدلا عن عرابة من الجن ، كما تفقد فردة من هذا الحذاء في عيد قروي بدلا عن الحلقة الراقصة الملكية ، ولكنها تشبه بطة « بيرو » الى حد كبير . لقد ميز علماء الفولكلور جكاياتهم في كتابات هيرودس وهو ميروس ، على اوراق البردي المصرية القديمة وعلى الرقم الحجرية الكلدانية ايضا ، كما سجلوها في مختلف انحاء المعمورة ، في اسكتلندا وأفريقيا ، ووجدوها بين الهنود على ضفاف البنغال والهنود الحمر على ضفاف الميسوري . ان هذا التشتت مذهل جدا والى حد ان البعض قد آمن بوجود حكايات مشتركة مبنية على العادات والتقاليد ، وبوجود ذخيرة هند - اوربية اساسية من

□ معنى الام اؤزة □

الاساطير والخرافات والحكايات : وهذه النزعة تدعم النظريات الكونية الخاصة بفرايزر ويونغ وليفي شتراوس ، ولكنها لاتساعد أي شخص يحاول ان ينفذ الى اذهان فلاحي فرنسا في بداية العصور الحديثة.

ولحسن الحظ فان نزعة اكثر واقعية في الفولكلور قد جعلت مطابقة خواص الحكايات في الثقافات المتباعدة امرا ممكنا ، كما اظهر لنا العمل الحقلّي لخبراء من امثال « ميلمان بارى » و « البرت لورد » ان تلك التراثات يمكن ان تبقى كاملة سليمة عبر فترات طويلة من الزمن حتى بعد انتشار التعليم . في فرنسا صنف العاملون في حقل الممارسة الحكايات وفقا لمخطط تصنيف « آرنه - تومسون » الذي يشمل أنواع الحكايات الشعبية الهند - اوروبية كافة . هذا وتتيح هذه العملية امكانية الدراسة المقارنة ، والمقارنات توحى بالطريقة التي تجذرت فيها الموضوعات العامة وتمت في التربة الفرنسية . والصحيح ان المرء لا يستطيع التاكيد بان نصا بعينه قد روي بطريقة بعينها منذ قرنين ، لذلك لن يكون من دواعي الحكمة ان نبني تفسيرا ما على صيغة واحدة من حكاية واحدة ، كما سيكون اشد خطورة ان نؤسس تخليدا رمزيا على تفاصيل (كقبعات الركوب والصيداين) وهي التي قد لا تكون وردت في الصيغ الفلاحية اصلا.

ولكن هناك تسجيلات كافية لتلك الصيغ - هناك خمس وثلاثون صيغة لحكاية « القبعة الحمراء » وتسعون لـ « عقلة الأصبغ » ومئة وخمسون لسندريلا - بحيث يستطيع المرء ان يتصور المخطط العام لحكاية ما كما تواجدت في التراث الشفهي . يمكن للمرء ان يدرس بنية حكاية ما ، ويلاحظ الطريقة التي جمعت بها بواعثها وتطورت بها طريقة سردها . واذا ما درس المرء الحكايات الشعبية الفرنسية بكاملها، استطاع ان يميز صفات عامة وموضوعات مهيمنة وعناصر مشتركة في الاسلوب والطابع .

وهنا اود ان اتحرى باختصار ثلاثة اسئلة رئيسية : (١) هل تعبر الحكايات الفرنسية عن وقائع الحياة اليومية أم هل تزودنا بأوهام هدفها الهروب منها ؟ (٢) كيف يمكن مقارنتها مع حكايات شبيهة في التراثات الاخرى ؟ (٣) وان كانت هذه الحكايات تعبر عن شيء فرنسي على نحو مميز ، فما كانت أهميتها بالعلاقة مع المسار العام للثقافة الفرنسية ؟



يقودنا السؤال الاول الى التوغل عميقا في التاريخ الاجتماعي للقرنين السابع عشر والثامن عشر . لقد كشف البحث في فترة «النظام القديم» خلال العقود القليلة المنصرمة عن مجتمع «مالتوسي» كانت فيه الحقيقة الاساسية من حقائق الحياة هي الكفاح العنيد ضد الموت . لقد عاش معظم الفرنسيين في حالة من سوء التغذية المستعصية أو قريبا منها، كما كانت مناعتهم ضعيفة جدا حين كان الطاعون والجاعة يخفضان من عدد السكان الى حد كبير . من بين عشرة اطفال يولدون كان اثنان أو ثلاثة يموتون قبل بلوغهم السنة الواحدة من العمر كما يموت أربعة أو خمسة منهم قبل بلوغهم سن العاشرة . كانت الزيجات تدوم عادة حوالي خمسة عشر عاما ، حيث ينهيها الموت وليس الطلاق بالأحرى . كان «النظام القديم» عبارة عن مجتمع من الارامل واليتامى ، وزوجات الاب والسينديرات ، كما كانت تقنيات الزراعة البدائية تقف في وجه الزيادة العامة في الانتاج ، وحين كان الفلاحون يجمعون بعض الفائض ، كان وكلاء النظام الاقتصادي يستولون عليه . كان يمكن لموسم حصاد سيء واحد أن يدفع بمئات آلاف البشر الى ما دون الخط الذي يفصل الفقر عن الفاقة، طاردا اياهم الى الطريق بالقوة ، حيث كانوا يتعيشون عن طريق استعمال ذكائهم وفطنتهم ، فيستولون ويسرقون ، حتى يستسلموا في النهاية

□ معنى الام اوزة □

ملتجئين الى ماوى متخم بالابوثة او يرحفون الى تحت شجرة أو مخزن للتبن ويموتون : بؤساء عاشوا حياة البؤس .

بالطبع ، على المرء أن يقاوم الاغراء بتحويل التاريخ الاجتماعي لـ « النظام القديم » الى « رواية مرعبة » ، فلقد تحسنت الاوضاع في منتصف القرن الثامن عشر ، كما أنه من المحتمل ان يكون الاقتصاد قد توسع ، رغم أن البلاد لم تمر لا بثورة زراعية ولا حتى صناعية . ولكن غالبية الفرنسيين كانوا يعيشون في عالم مختلف تمام الاختلاف عن عالمنا . لقد تغير الشرط الانساني الى حد هائل عبر القرنين الاخيرين بحيث أننا لانستطيع أن نتخيل الا بالكاد الطريقة التي يبدو بها بالنسبة لانااس كانت حياتهم كريمة ، فظة وقصيرة الاجل . لهذا السبب اذن نحتاج الى اعادة قراءة « الام اوزة » .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrj.com>

تحتوي الحكايات الفرنسية الاصلية ، كما هي الحال في التراثات الاخرى ، على قدر كبير من الفانتازيا ، ولكن حين نتحقق الاحلام فيها، فانها تترك البطل في فناء مخزن الحبوب وليس في أرض المطلق . وهو ببساطة فناء مخزن للحبوب ممتلىء جيداً ، وهامو البطل قد انتهى من الاستمتاع بوجبة جيدة للتو . ان تحقيق الرغبات يتخذ عادة شكل الطعام . مثلاً حين يضطر الجندي المفصول من الخدمة « لارامه » الى التسول في حكاية « الشيطان والحداد » (النموذج رقم ٣٣٠) ، فانه يقتسم آخر قروش مع المتشردين الآخرين الذين يتبين ان احدهم هو القديس بطرس متنكراً . ويمنح « لارامه » كمكافأة له اي رغبة يتمناها، ولكنه بدلا عن أن يختار الجنة يطلب « وجبة مشبعة » ، وهذه وردت في صيغ أخرى على أنها « خبز أبيض وفروج » او « كمكة محلاة قليلاومقانيق

□ معنى الام اوزة *

وقدر ما يستطيع شربه من النبيذ » او « بعض التبغ والطعام الذي رآه في النزل » او « ان تكون لديه كسرة خبز على الدوام » .

ما ان يحصل البطل الفلاح على عصا سحرية او خاتم سحري ، او مساعدة من مخلوقات خارقة للطبيعة حتى يكون اول خاطر له هو الطعام . وهو لا يظهر ابدا اي خيال فيما يطلبه ، بل يختار مجرد « الوجبة اليومية » ، وهي لا تتغير ابدا : الطعام الفلاحي المعهود ، رغم انه قد يختلف حسب المنطقة ، كما هي الحال بالنسبة الى « الكعك والخبز المحمص وقطع الجبنة » التي تقدم في العيد الكورسيكي . وفي المادة لا يذكر الراوي الفلاحي الطعام بالتفصيل ، فهو غير خبير بفنون الطعام الشهى ، ولذا فانه يملأ طبق بطله ببساطة . واذا اراد ان يضيف الى ذلك لمسة من الافراط او الاسراف قال : « وكانت هناك حتى مناديل الموائد » .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

هذا ويبرز نوع معين من الاسراف على نحو واضح جدا : اللحم . ففي مجتمع من النباتيين بحكم الواقع ، كان منتهى الترف يتجلى في ان يتمكن المرء من غرز اسنانه في ضلع لخروف مطهي او لحم خنزير او لحم عجل . ففي حفلة العرس في الحكاية الخيالية « مملكة الفالدار » (النموذج رقم ٤٠٠) هناك خنازير مشوية تدور في انحاء المكان والشوكات تبرز من اجنابها حتى يتمكن الضيوف من تناول لقم كبيرة مقطعة على نحو جاهز . هذا وتدور الصيغة الفرنسية لحكاية شائعة عن الاشباح : « النهمة » (النموذج رقم ٣٦٦) حول محاولة زوجين تأمين اللحم لابنتهما المولعة باكله الى آخر حد . كما ان سندريلا الفلاحة لا تنوق الى امير ، بل كل ماتريده هو ان تملأ بطنها : « لمست الخروف الاسود بالعصا السحرية . وعلى الفور ظهرت مائدة كاملة الزينة امامها . كان بإمكانها ان تاكل قدر

□ معنى الام اوزة □

ما تريد ، وقد اكلت حتى ملأت بطنها . « أن يأكل المرء حتى يشبع ، أن يأكل حتى درجة انهالك الشهية manger à sa faim ، كانت تلك هي المتعة الاساسية التي يذلتها الفلاحون امام مخيلاتهم ، وهي متعة نادرا ما كانوا يحققونها خلال حياتهم .

كما كانوا يتخيلون تحقيق أحلام أخرى ، بما فيها الحلم النموذجي بالقلاع والاميرات . ولكن رغباتهم كانت تبقى مثبتة عادة على أهداف شائعة من عالم الحياة اليومية . فأحد الإبطال ينال « بقرة وبعض الفراريج » ، كما يحصل آخر على خزانة مليئة بالملابس الكثرانية ، أما الثالث فيقنع بعمل غير شاق ووجبات منتظمة وغبون محشو بالتبغ . وحين يهطل الذهب في مدخنة الرابع فإنه يستعمله لشراء « طعام وملابس وحصان وقطعة أرض » . في معظم الحكايات يتحول تحقيق الرغبات الى برنامج البقاء على قيد الحياة وليس الى فائزها الهدف منها الهروب .

* * *

رغم اللمسات الفائتة اذن ، تبقى الحكايات متجذرة في أرض العالم الحقيقي . وغالبا ماتجري حوادثها ، وعلى الدوام ، ضمن نوعين من الخلفية يتطابقان مع نوعي الحياة الفلاحية خلال عهد « النظام القديم » : البيت والقرية من ناحية ، والطريق المفتوحة من الناحية الأخرى . والتعارض بين القرية والطريق ينتظم كل الحكايات ، كما رأينا ، ينتظم حيوات الفلاحين في أرجاء فرنسا القرن الثامن عشر كلها .

لم يكن في مقدور الاسر الفلاحية أن تبقى على قيد الحياة في عهد « النظام القديم » مالم يعمل كل فرد من أفرادها ، وأن لم تعمل مصا كوحدة اقتصادية . والحكايات الشعبية تصور لنا باستمرار الآباء يكدون

في الحقول بينما يجمع الاطفال الحطب ، يرعون الخراف ، يحضرون الماء ، يفلون الصوف او يتسولون . وبدلا من ادانة استغلال الاطفال في العمل فقد كانوا يعلنون عن استيائهم في حالة عدم حدوثه . في حكاية « الفازلات الثلاث » . (النموذج رقم ٥٠١) يقرر اب أن يتخلص من ابنه لانها « كانت تأكل ولا تعمل » ، فيقنع الملك بأنها تستطيع غزل سبعة اثواب (حوالي ٩٢ مترا) من الكتان في الليلة الواحدة ، بينما تأكل هي في الواقع سبع فطائر (نحن في انغومواه) (٧) . يأمرها الملك بأداء انجازات خارقة في الغزل ، ويعدها بالزواج اذا ما نجحت فيها . هذا وتقوم ثلاث غازلات من الجن ، كل واحدة أكثر تشويها من الاخرى ، بانجاز المهمات الموكلة الى الفتاة ويطلبن منها في المقابل شرطا واحدا هو ان تدعوهن الى عرسها . وحين يظهرن في الحقل يسأل الملك عن سبب التشوهات التي اصابتهن ، فيقلن ان ذلك يعود الى فرط الاجهاد من العمل ثم يحذرهن من ان عروسه ستبدو قبيحة الى هذا الحد اذا سمح لها بالاستمرار في الغزل . وهكذا تنجو الفتاة من عبودية العمل ويتخلص الاب من فتاة شرهة ويقلب الفقراء المناضد على الاغنياء (في بعض الصيغ يحل الاقطاعي المحلي محل الملك) .

هذا وتنحو الصيغ الفرنسية من حكاية « روميلستلشن » (النموذج رقم ٥٠٠ وبعض الصيغ من الحكاية من النموذج رقم ٤٢٥) نحو هذا السيناريو نفسه ، رغم اختلاف المهمات الموكلة الى الفتاة ، فالملك يأمر الفتاة بأن تفرز اكدا من التبن محولة اياها الى غرف ممثلة بالكتان ، وأن تحمل وتفرغ خمسين عربة من السماد في اليوم وان تفصل جبالا من القمح عن التبن . ورغم ان هذه المهمات تجري تأديتها كلها في النهاية ، وذلك بفضل تدخل القوى فوق الطبيعية ، الا انها تعبر عن حقيقة اساسية من حقائق الحياة الفلاحية في شكل مبالغ فيه . فقد كان

□ معنى الام اوزة □

كل فلاح يواجه كدحا لانهاية له ولا حدود له ، وذلك منذ الطفولة الباكرة وحتى يوم الممات .

يحاول البعض الهروب بالجوء الى الطريق ، ولكنهم اذ يهربون يكونون مدفوعين بالفقر الذي في بيوتهم وليس بجاذبية الذهب في نهاية قوس قزح . والمحظوظون منهم يسافرون كعمال في انحاء فرنسا كلها، اما التعمساء منهم ، وهم الاغلبية ، فيتعثرون في طريقهم اذ يسرون بها كمتسولين . في حكاية « المسافران » (النموذج رقم ٦١٣) يلعب جنديان مصروفان من الخدمة القرعة حتى يقررا من منهما ستفقا عيناه . وبما انهما على شفا الموت جوعا ، فانهما لا يستطيعان التفكير بالبقاء على قيد الحياة الا بالعمل كزوج من الشحاذين ، الاعمى ورفيقه . في حكاية « نوروواس » (النموذج رقم ٥٦٣) يعني محصول واحد من الكتان الفرق بين البقاء والاملاق وذلك بالنسبة الى عائلة فلاحية تمش على قطعة صغيرة من الارض المحصول جيد ، ولكن الريح الخبيثة «نوروواس» تعصف بنباتات الكتان بعيدا خلال تجفيفها . ينطلق الفلاح مع هراوته في اثر « نوروواس » ليضربها حتى الموت ، ولكن مؤونته تنفذ ، وهاهو يتسول كسرات من الخبز وزاوية في اسطبل يأوي اليها كأي متشرد . واخيرا يجد « نوروواس » على قمة جبل فيصرخ بها : « اعيدي إلي كتاني ! اعيدي الي كتاني ! » تشفق عليه الريح فتمنحه غطاء طاولة سحريا يقدم له وجبة طعام كلما نشره . يأكل الفلاح « حتى يشبع » ثم يقضي الليلة التالية في نزل فتسرقه صاحبه . وبعد جولتين آخرين مع « نوروواس » تمنحه هذه عصا سحرية تجلد صاحبة النزل ، وتجبرها على اعادة غطاء الطاولة اليه ، ويعيش الفلاح في ثبات ونبات قد أصبح لديه مخزن طعام ممتلىء باستمرار ، ولكن حكايته توضح لنا ياس اولئك المترنحين على الخط الفاصل بين الفقر في القرية والفاقة على الطريق .

وهكذا ، كلما نظر المرء الى ما وراء « بيو » ، الى الصيغ الفلاحية لحكايات « الام اوزة » ، سيجد عناصر من الواقعية : ليس تقارير فوتوغرافية عن الحياة في فناء مخزن الحبوب بل على صورة تتطابق مع كل ما استطاع المؤرخون الاجتماعيون ان يجمعوه من خلال الارشيفات . وهذه الصورة ملائمة ، وهذه الملائمة كانت مسألة ذات شأن . وبإظهار كيف كانت الحياة تعاش ، فعليا ، في القرية وعلى الطريق ، فان الحكايات رسمت توجهات العالم بالنسبة الى الفلاحين : لقد صورت حماقة توقع اي شيء سوى القسوة من نظام اجتماعي قاس .

ان البرهان على ان طبقة سفلية من الواقع الاجتماعي تكمن وراء الفانتازيا والتسلية الهروبية اللتين تتميز بهما الحكاية الشعبية لايعني على أية حال ان نقالي في تطبيق هذه الحجة . لقد كان بإمكان الفلاحين ان يدركوا ان الحياة قاسية دون الاستعانة بحكاية مثل حكاية « القبعة الحمراء » . يمكننا ان نجد القسوة في الحكايات الشعبية كما نجدها في التاريخ الاجتماعي في كل مكان ، من الهند الى ايرلندا ، ومن افريقيا الى الالاسكا . واذا ما اردنا ان نتجاوز التعميمات الفاضلة في تفسير الحكايات الفرنسية ، فاننا في حاجة الى معرفة فيما اذا حمل شيء ما هذه الحكايات على الاختلاف عن الضروب الاخرى .



اذا قارنا على نحو نظامي بين الحكايات الفرنسية ونظائرها في التراثات الاخرى الانكليزية والالمانية والاطالية ، استطعنا ان نميز بعض النزعات الحضارية الخاصة بها . وهنا لا أستطيع توضيح هذه المسألة الا بمقارنة بعض الحكايات الفرنسية مع حكايات ذات بنى مشابهة في مجموعة « الاخوين غريم » . خذ مثلا حكاية « سلة التين » (النموذج رقم ٥٧٠ ،

□ معنى الام اودة □

لدى غريم رقم ١٦٥) ، التي تبين لنا كيف يمكن ان نحول البنية نفسها بحيث تعطينا مؤثرات مختلفة . البنية كما يلي : آ) يمد أحد المسوك بتزويج ابنته الى الشخص الذي ينتج أفضل فاكهة . ب) يكسب فلاح شاب هذه المسابقة اذ يعامل مخلوقا سحريا بلطف بعد ان يكون اخوته قد عاملوه بخشونة فيساعده هذا على الفور . ج) يرفض الملك ان يتخلى عن ابنته ويطلب من البطل تنفيذ مهمات مستحيلة . د) يساعد المخلوق السحري البطل على انجاز المهمات ويتزوج الاميرة بعد مواجهة نهائية مع الملك . بطل الصيغة الالمانية شخص احمق طيب القلب يسمى « هانز دوم » ، وهو ينفذ مهماته على خلفية مشحونة بقوى خارقة للطبيعة ومزدحمة بأشياء عجيبة : زورق يطير فوق الارض ، صافرة سحرية ، حيوانات خرافية بشعة تصفها نسر ونصفها الآخر اسد ، اقزام ، قلاع وفتيات في محنة . ورغم انه يبدى أحيانا بعض ومضات الذكاء، الا ان هانز يتغلب على الكارثة ويفوز بأمرته عن طريق تلقي الاوامر من مساعده السحري باتباع حاسة شمه .

لما نظيره الفرنسي « بنوا » فيتعيش من ذكائه في عالم فظ من المخدوعين او الخادعين . يدافع الملك عن ابنته كما يحارب الفلاح دفاعا عن فناء مخزن حبوبه ، مستعملا الحيلة اثر الاخرى . وكما في الحكاية الالمانية ، يرفض ان يتخلى عن الاميرة مالم يحرس له البطل قطيعا من الارانب دون ان يشرذ اي منها . وينجح « بنوا » في ذلك بمساعدة صافرة سحرية تجعل الارانب تأتي حين تصفر لها ، مهما كانت متباعدة . ولكن الملك بدلا عن أن يرسل « بنوا » ، كما حدث لـ « هانز » ، ليطلوع حيوانا خرافيا نصفه نسر ونصفه اسد من اكلة لحم البشر ، يحاول ان يفصل بعض الارانب عن المجموعة بسلسلة من الخدع ، اذ يتنكر بزي فلاح

ويعرض شراء احد الارانب بسعر مرتفع . ولكن « بنوا » يكشف الخدعة ويفشل حيلة الملك . فهو لن يسلم الارنب الا لشخص يمكنه ان ينجح في الاختبار . ان على الملك ان ينزل سرواله ويتعرض للجلد . يوافق الملك ولكنه يخبر الارنب حالما يسمع هذا صوت الصافرة السحرية .

تحاول الملكة الحيلة نفسها وتنال المعاملة نفسها رغم انها تضطر في بعض الصيغ الى قلب عجلات عربات نقل وتكشف بذلك عن مؤخرتها العارية . ثم يكون على الاميرة ان تقبل البطل او - كما في بعض الحالات - ان ترفع ذيل حمامه وتقبل مؤخرته . لا يستطيع احد ان ينتزع اي ارنب من المجموعة ، ومع ذلك فان الملك لا زال معاندا ، فهو يرفض التخلي عن ابنته حتى يطرح « بنوا » ثلاث حقائق . وعندما تنعقد المحكمة ، يطلق « بنوا » حقيقته الاولى برفقة بالقنة : « اليس صحيحا يا مولاي اني جلدتك على مؤخرتك وهي عارية ؟ » وقع الملك في الفخ ، فهو لا يستطيع احتمال الاستماع الى الحقيقتين الثانية والثالثة وبالتالي يتخلى اخيرا عن ابنته لـ « بنوا » . لقد اصبحت وسائل السحر ثانوية الآن ، وهامى المعركة تخاض الآن فعليا في عالم حقيقي من السلطة والاعتزاز بالنفس والمراوغة . والبضعاء يفوزون باستخدامهم السلاح الوحيد الذي يمتلكونه : المكر . الحكاية تجعل الذكي يقابل الذكي ونصف : « المحتال يحتاج الى محتال ونصف » كما قال احذروا الحكايات الفرنسية .

* * *

لاتنصف هذه الصيغة تنوع الموضوعات الذي قد ينجم عن مقارنة اكثر شمولية للحكايات الفرنسية والالمانية . يمكن المرء ان يجد ضحايا اذكاء ، وبالتأكيد ، في حكايات الاخوين غريم ، والسحر في كتاب «الحكاية الشعبية الفرنسية » ، وخاصة في الحكايات الخاصة بمقاطعتي بريتانيا

□ معنى الام اؤزة □

والانزاس - لورين . هناك بعض الحكايات الفرنسية التي تكاد لا تختلف عن مثيلاتها في مجموعة الاخوين غريم . ولكن لو سمحنا للاستثناءات والتعقيدات فان الخلافات بين الترائين يمكن ان تقع ضمن نماذج متسقة . لقد تناول الرواة من الفلاحين الموضوعات نفسها ومنحوها انعطافات مميزة ، الفرنسيون ضمن اتجاه والامان ضمن اتجاه آخر . وبينما تنزع الحكايات الفرنسية الى ان تكون واقعية ، عملية ، فاسقة وكوميديّة ، فان الالمانية تميل الى ما فوق الطبيعي والشعري والغريب والعنيف . وبالطبع فان الفروق التراثية لا يمكن ان تحوّل الى مجرد وصفة : المهارة الفرنسية مقابل القسوة الالمانية ، ولكن المقارنات تجعل من الممكن تشخيص الانطاف الغريب الذي اعطاه الفرنسيون لحكاياتهم ، كما ان أسلوبهم في قص الحكايات يزودنا بمفاتيح تدلنا على طريقتهم في النظر الى العالم .

فالراعي الصغير الفقير في حكاية « الهيات الثلاث » (النموذج رقم ٥٩٢) يقتسم طعامه مع جنية في ثياب شحاذة وينال تحقيق ثلاث امنيات : القدرة على اصابة اي طائر بقوسه وسهامه ، وعلى جعل اي شخص يرقص على نايه وعلى جعل زوجة ابيه الشريرة تخرج ربها كلما قال هو « اتشو » . وسرعان ما يجعل المرأة العجوز تخرج ربها في كل انحاء المنزل وفي السهرات وفي قداس يوم الاحد . اضطر القس الى طردها من الكنيسة حتى يستمر في القاء موعظته . وفيما بعد ، وحين تشرح مشكلتها للقس ، يحاول هذا ان يحتال على الصبي ليكشف سره . ولكن الراعي الصغير ، وهو الاشد حيلة ، يرمي طيرا بسهم ويطلب من القس ان يحضره . وحين يحاول القس الامساك به ضمن دغل من الاشواك ، يعزف الراعي على نايه فيجبره على الرقص حتى يتمزق رداؤه الى قطع صغيرة ويكاد يسقط اعياء . وبعد ان يسترد انفاسه يحاول القس الانتقام

بان يتهم الصبي بممارسة السحر ، ولكن الصبي يجعل المحكمة كلها ترقص على عزف نايه على نحو يتعذر ضبطه فتضطر الى اطلاق سراحه .

وفي حكاية « اليهودي في الشوك » بالمقابل (في مجموعة الاخوين غريم ١١٠) فان البطل عبارة عن خادم قليل الاجر يعطي راتبه الضئيل الى قزم ويستلم في المقابل بندقية يمكن ان تصيب اي شيء ، وكما ان يستطيع ان يجعل اي شيء يرقص ، والقدرة على طلب رغبة واحدة لا ترفض . يقابل يهوديا يصفي الى طائر يفرد على شجرة . يقتل الطائر ويقول لليهودي ان يحضره من دقل من الاشواك ، وعند ذلك يمزف على كمانه على نحو شديد بحيث يرقص اليهودي حتى ليكاد يقتل نفسه على الاشواك ، فيشتري حريته بكيس من الذهب . ويحاول اليهودي الانتقام بان يتهم الخادم بقطع الطريق . ولكن حين يؤخذ الى المشتقة يطلب ان يمنح كآخر رغبة له قبل الموت : ان يعزف على كمانه . وانزل عن ما يجعل الجميع يرقصون بجنون حول المشتقة . ويقوم القاضي المنهك باطلاق سراح الخادم ويشنق اليهودي بدلا عنه .

* * *

سيكون من العسف ان نأخذ هذه الحكاية كبرهان على ان معاداة رجل الدين كانت ذات وظيفة تعادل في فرنسا معاداة السامية في المانيا . ان مقارنة الحكايات الشعبية ان توصلنا الى مثل هذه الاستنتاجات المحددة ، ولكنها تساعدنا على معرفة النكهة الخاصة للحكايات الفرنسية . فخلافا لنظيراتها الالمانية تتميز هذه بطعم الملح ورائحة الارض ، كما انها تجري في عالم شديد الانسانية حيث اخراج الريح الفاسدة وازالة القمل من الراس والتدحرج على القش والتقلب على اكوام الروث تعبر عن عواطف وقيم واهتمامات ومواقف مجتمع فلاحى لم يعد له وجود الآن .

□ معنى الأم أوزة □

وان كانت هذه هي الحال ، هل يمكن للمرء ان يكون اكثر دقة في تفسير ما كان يمكن ان تعنيه الحكايات للرواة ومستمعهم؟ اود ان اطرح اقتراحين: كانت الحكايات تحكي للفلاحين كيف هي حال العالم وكانوا يتخذون استراتيجية للتعامل معه .

وبدون وعظ او رفع للمعنويات ، تكشف الحكايات الفرنسية ان العالم قاس وخطير ، كما تظهر ان الكارثة تحل صدفة ، كما لا يمكن التكهّن بها او تفسيرها بل يجب تحملها بكل بساطة ، كالطاعون (الموت الاسود) . ان اكثر من نصف الصيغ الثلاث والخمسين المسجلة من حكاية « القبعة الحمراء » تنتهي كنهاية الصيغة التي اوردناها اعلاه ، اي بالذنب وهو يلتهم الفتاة ، رغم أنها لم تفعل ما يستحق عليه مثل هذا المصير ، حيث انها في الحكايات الفلاحية - خلافا لحكايات « بيرو » والاخوين غريم - لم تعص امها ولم تفتن القراءة اشارات اي امر اخلاقي متضمن في العالم المحيط بها . لقد سارت ببساطة نحو فكي الموت . ان الخاصية المبهمة والعنيدة للمصيبة هي التي تجعل هذه الحكايات مؤثرة الى هذا الحد ، وليس النهايات السعيدة التي طُعِمت بها على الاغلب بعد القرن الثامن عشر .

وحيث لانجد اية اخلاقية واضحة تحكم بالعالم عموما ، فان السلوك الصالح لا يقرر النجاح في القرية او على الطريق ، على الاقل ليس في الحكايات الفرنسية ، حيث يحل المكر محل التقوى المتكلفة في الحكايات الالمانية . صحيح ان البطل غالبا ما يكسب مساعدة سحرية اذا ما فعل امرا صالحا ، ولكنه ينال الاميرة عن طريق استعمال ذكائه . وفي بعض الاحيان لا يستطيع الوصول اليها دون القيام بأعمال لا اخلاقية ، كما في

حكاية « الخادم الامين » (النموذج ٥١٦) ، حيث ينجو البطل مع الاميرة لانه يرفض انقاذ متسول كان يفرق في بحيرة . لاثويد هذه الحكايات الاعمال اللا اخلاقية ، ولكنها لاثويد فكرة ان الفضيلة يكافا عليها او ان الحياة يمكن ان تعاش وفقا لاي مبدا عدا سوء الظن على نحو اساسي .

تكن هذه الافتراضات خلف بذاءة حياة القرية كما تظهر في الحكايات ، فالجيران يفترض فيهم ان يكونوا معادين (الحكاية نموذج ١٦٢) او ان يكونوا سحرة (الحكاية نموذج رقم ٧٠٩) . انهم يتجسسون عليك ويسرقون من حديقتك مهما تكن فقيرا (الحكاية نموذج رقم ٢٢٠) . عليك الا تناقش امورك امامهم اطلاقا او ان توصل الى اسماعهم خبر حصولك على ثروة مفاجئة بضربة سحرية ما ، لانهم سيلفون عنك كلص اذا لم يستطيعوا سرقتك هم انفسهم (الحكاية نموذج رقم ٥٦٢) . في حكاية « الدمية » (نموذج رقم ٥٧١ ج) ، لا يستطيع فتاة بتيمة ساذجة ان تطيع هذه الاحكام الرئيسية بعد ان تحصل على دمية سحرية تبرز ذهبيا كلما قالت الفتاة لها : « برزي » برزي يادميتي الصغيرة المصنوعة من الخرق . وسرعان ما تشتري عدة دجاجات وبقرة وهاهي تدعو جيرانها الى بيتها . يتظاهر احد الجيران بانه قد غفا قرب الموقد ثم يهرب حاملا الدمية ما ان تؤوي الفتاة الى فراشها . ولكنه حين يثقلط الكلمات السحرية تبرز الدمية برازا حقيقيا عليه فتغطيه كله ، فيرمي بها فوق كومة من الروث . وفي احد الايام وبينما كان يبرز تقترب منه الدمية فتعضه ، ولا يستطيع ان ينزعها عن مؤخرته حتى تصل الفتاة وتستعيدها وتمش الى الابد على سوء الظن .

□ معضم الام اوزة □

اذا كان العالم قاسيا ، والقرية بفيضة ، والانسانية موبوءة بالاوغاد، فماذا في وسع المرء ان يفعله ؟ لاتعطينا الحكايات جوابا واضحا ، ولكنها تبرهن على صحة المثل الفرنسي القديم القائل : « عليك ان تعودى مع الذئاب » . الخبث والشر مبثوثان في كل الحكايات الفرنسية ، رغم انهما غالبا ما يتخذان شكلا اللطيف واكثر قبولا هو شكل الاحتيال . بالطبع المحتالون موجودون في الفولكلور في كل مكان ، وخاصة في حكايات « هندو السهوب » (A) وفي حكايات « ارنب البرير » المتداولة بين الرقيق في امريكا . ولكنها تبدو غالبية على نحو خاص في التراث الفرنسي . ان المقارنة مع الاخوين غريم تكشف انه كلما كانت هناك حكاية فرنسية واخرى المانية تبعان النموذج نفسه ، فان الحكاية المانية تنعطف باتجاه الغموض وما فوق الطبيعية والعنف ، بينما تسير الفرنسية مباشرة نحو القرية ، حيث يستطيع البطل ان يترك لموهبة الخداع مطلق الحرية .

صحيح ان البطل ينتمي الى النوع نفسه من ضحايا الظلم والاضطهاد الذين يقابلهم المرء في كل الحكايات الشعبية الاوربية ، فهو او هي الابن الاصفر او ابنة الزوج او طفل متخلى عنه او راع فقير او عامل مزرعة زهيد الاجر او خادم مظلوم او صبي متمرن لدى مشعوذ او « عقلبة الاصبع » ، ولكن لهذا الرداء الشائع خياطة فرنسية خاصة به ، وعلى الاخص حيث يلبسه الراوي لشخصيات محببة مثل « جان الصغير » ، وهو صبي الحداد المتمرن الضئيل الحجم او « كاديو » الخياط السريع البديهة او « لارامه » الجندي الخشن المتحرر من الوهم الذي يشق طريقه بالخداع والشجاعة عبر حكايات كثيرة ، وكذلك « بيببت » المتطوع الشاب والذكي ، وآخرون كثيرون من امثال « لوي الصغير » ، « جان الاقارع » ، « فينش كوز » ، « بولاي الجميلة » ، « اينشين بيتشو » ،

« بارل » و « البائس الطيب » . واحيانا تشي الاسماء نفسها بصفات الذكاء والتفاهق التي يرافق البطل خلال تجاربه مثل : « الماكر الصغير » « فينون فينيت » و « بارالافين والسارق الماكر » . وحين تراجع هذه الاسماء تبدو وكأنها تؤلف نمطا مثاليا : الشخص الصغير الذي يفوز عن طريق التفوق على الكبار بالخدع .

يبرز البطل من المحتالين بالمقارنة مع نموذج سلبى هو « المغفل » . ففي الحكايات الانكليزية يزودنا « سايمون الساذج » بالكثير من التسلية البريئة . اما في الحكايات الالمانية فان « هانز دوم » شخص احمق محبوب يصل الى القمة عن طريق التصرفات الخرقاء الناجمة عن طيبة نفسه والمساعدة السحرية التي يتلقاها . اما الحكايات الفرنسية فلا تظهر اى تعاطف مع مفغلى القرية او مع الحماقة نفسها باي شكل من اشكالها ، بينما حماقة الذئب او القيلان التي لاتستطيع التهام ضحاياها من الفرصة الاولى (النموذجان ١١٢ د و ١٦٢) . يمثل الحمقى نقض المحتالين ، فهم يلخصون خطيئة السذاجة ، وهي خطيئة مميته ، لان السذاجة في عالم من المحتالين الذين يسلبون المرء ما يملك بعد كسب ثقته ، هي دعوة الى الكارثة . لذا فان الإبطال المفغتلين في الحكايات الفرنسية مفغلون مزيفون ، من امثال « بوسيه الصغير » و « كرامبوييه » (النموذجان ٣٢٧ و ٥٦٩) اللذين يتظاهران بأنهما مفغلان وذلك كي ينجحا في استغلال عالم قاس انما سريع التصديق . فالقناة ذات القبعة الحمراء - دون القبعة - تستعمل الاستراتيجية نفسها في الصيغ المختلفة للحكاية الفرنسية بحيث تنجو حية في النهاية . تقول حيث يمسك بها الذئب بين مخالبه :

□ معنى الام اوزة □

« اريد ان اذهب الى الخلاء يا جدتي » فيجبها الذئب قائلا :
« افعلها هنا في الفراش يا عزيزتي » . ولكن الفتاة تلح فيسمح لها
الذئب بالخروج وهي مربوطة بحبل . تربط الفتاة الحبل الى شجرة
ثم تهرب مبتعدة بينما الذئب يشد الحبل ويصرخ بعد ان عيل صبره
من الانتظار ويقول : « ما الذي تفعلينه ؟ هل تبرئين لفائف من الحبال ؟ »
وبطريقة « غالية » تماما ، تروي الحكاية كيف يتم تعليم المحتال .
فالفتاة ذات القبعة الحمراء اذ تتخرج من حالة البراءة الى حالة من
السذاجة المزيفة ، تنضم الى مجبوعة « عقله الاصبع » و « الارنب
والجزمة » .

هناك شيء مشترك بين هذه الشخصيات ، ليس المكر فحسب ،
بل الضعف ايضا ، كما يتميز أعداؤها بالقوة والغباء ايضا . ان فن
الاحتيال غالبا ما يضع الصغير في مواجهة الكبير ، والفقر في مواجهة
الفني ، والضعيف في مواجهة القوي . وعن طريق تركيب الحكايات على
هذا النحو ، وبدون التعليق الاجتماعي المباشر ، زود التراث الشعبي
الفلاحين باستراتيجية تمكنهم من مواجهة أعدائهم : « النظام القديم » .
يتوجب علينا ان نؤكد مرة اخرى انه لم يكن هناك ماهو جديد او استثنائي
في موضوعة الفقير الذي يتغلب على القوى بالحيلة والدهاء . فنحن نرى
ذلك في صراع « عوليس » مع « السيكلوب » وفي تغلب داوود على
غوليات ، كما يبرز بقوة في موضوع « الفتاة الذكية » السائد في
الحكايات الالمانية . لانتم الاهمية في جدة الموضوعة بل في مفزاها :
الطريقة التي تنطبق فيها مع اطار الحكاية وتتخذ شكلا معينا في قصها .

* * *

□ معنى الام اؤزة *

حين يتغلب المضطهدون الفرنسيون على الاقوياء وذوي المراتب العليا ، فانهم يفعلون ذلك بأسلوب فظ وعلى خلفية واقعية . انهم لا يذبحون العمالقة في ارض الواق - الواق ، حتى لو اضطروا الى تسليق سيقان الفاصولياء للوصول اليهم . فالمعلاق في حكاية « جان الدب » (النموذج ٣١٧) هم اقطاعيون (٣٠١) هو « بورجوازي البيت » الذي يعيش في منزل عادي يشبه منزل اي مزارع ثري . اما المعلاق في حكاية « الكونت دو بارل » (النموذج ٣٢٨) فهو « ديك القرية » الذي نما الى حد مبالغ فيه ، ويكون « قد جلس يتناول عشاءه مع زوجته وابنته » لدى رسول البطل ليخدعه ويربكه . كما ان المعلاق في حكاية « الاخوت الخائنة » (النموذج ٣١٥) عبارة عن طحان كره ، والمعالم في حكاية « الصياد المستقيم » (النموذج ٣٠٤) هم مجردين لصوص عاديين ، واولئك الذين في حكاية « الرجل القاسي » (النموذج ٥٠٢) وفي حكاية « الحداد الصغير » (النموذج ٣١٧) هم اقطاعيون مستبدون بصرعهم البطل بعد خلاف حول حقول الرعي . ولا يحتاج الامر الى قفزة كبيرة بالمخيلة حتى يراهم جميعا على انهم المستبدون الحقيقيون : اللصوص والطحانون ووكلاء الاقطاعيين والاقطاعيون انفسهم ، وانهم الذين جعلوا حياة الفلاحين بائسة ضمن قراهم .

كما توضح بعض الحكايات هذه العلاقة على نحو صريح . فحكاية « الجددي » (النموذج ٥٧١) تتناول موضوعة « الجزرة الذهبية » كما هي واردة لدى الاخوين غريم (الرقم ٦٤) ، وتحولها الى ادانة ساخرة للاغنياء والاقوياء في مجتمع القرية . وتدور الحكاية حول حداد فقير يضاجع القسيس زوجته ويضطهده سيده الاقطاعي . وبتحريض من القسيس يطلب الاقطاعي من الحداد تنفيذ مهمات مستحيلة ببقية

□ معنى الام اوزة □

بعيدا عن منزله بينما القسيس مشغول بزوجة هذا الحداد المسكين .
وينجح الحداد مرتين في تنفيذ المهمات الموكلة اليه ، وذلك بمساعدة
احدى الجنيات ، ولكن الاقطاعي يطلب في المرة الثالثة « الجدي »
Capricorne والحداد لايعرف ماهو هذا « الجدي » حتى تطلب منه
الجنية ان يحفر ثقباً في ارض سقيفته وان يصرخ « امسك بشدة »
على كل مايراه . وأول شيء رآه كان الخادم وقد أمسكت بقميص نومها
بين أسنانها وراحت تزيل القمل . وحين صرخ الحداد « امسك بشدة »
تجمدت الخادم بالوضعية التي هي فيها ، وذلك في اللحظة نفسها التي
كانت فيها سيدتها تنادىها لتحضر المبولة حتى يقضي القسيس حاجته .
تقدم الخادم المبولة الى سيدتها وهي تسير باتجاه الخلف لتخفي عريها ،
وتمسك الاثنان بالمبولة من أجل القسيس حين يصرخ الحداد مرة أخرى
« امسك بشدة » فيلتصق الثلاثة معا . وفي الصباح يطرد الحداد
الثلاثي من المنزل بالسوط ويستسلمة من الصراخات التي تقول : « امسك
بشدة » يلصق بهم مجموعة كاملة من شخصيات القرية . وحين يصل
الموكب الى مقر الاقطاعي يصرخ الحداد : « هاهو جديك ياسيدي » .
يدفع له الاقطاعي فيفرج عن الجميع .

* * *

من المحتمل ان تكون هذه البداة قد اثارت ضحكات عميقة لدى
الجالسين حول مواقد القرن الثامن عشر ، ولكن هل كان من شأنها ان
تشخذ همة هؤلاء الفلاحين بحيث يصممون على قلب النظام الاجتماعي
السائد ؟ اشك في ذلك . ففن الاحتيال لايطرح وصفا للقيام بثورة .
انه يربنا ان المضطهد « بفتح الهاء » الذكي قد يستثمر بعض المزايا
الهامشية عن طريق استغلال غرور وغباء أسياده . ولكن المحتال يعمل

ضمن النظام ، محولا نقاط ضعفه لصالحه هو ، وبذلك يشبه «أي النظام» على نحو مطلق . وزيادة عليه ، فقد يقابل دائما شخصا أشد منه حيلة ، وحتى في صفوف الاغنياء وذوي السلطة . ان المحتال الذي تنطلي عليه الحيلة ، وهي موضوع أخرى مفصلة في الحكايات الفرنسية ، من الامور التي تكشف لنا بطلان توقع انتصار نهائي.

اذن ، عبر فن الاحتيال ، على نحو مطلق ، عن وجهة نظر الى العالم وليس عن نزعة راديكالية بالآخرى . لقد كان من شأنه توفير اسلوب للتعامل مع مجتمع قاس بدلا عن وصفة للتغلب عليه . اليكم هذه الحكاية الاخيرة : « حكاية الشيطان والحداد » (النموذج ٣٣٠) ، وهي واحدة من اكثر الحكايات احتمالا في جعبة الحكايات الفرنسية . والحكاية تدور حول حداد لا يستطيع مقاومة الرغبة في منح الطعام والمأوى لكل متسول بطرق بابه ، رغم أنه « لا يحمل من التقوى اكثر مما يحمله كلب » . وسرعان ما يصبح متسولا هو بدوره ، ولكنه ينجو من ذلك بأن يبيع روحه للشيطان مقابل سبع سنوات من التحرر من الفقر والعودة الى دكان الحدادة . وبعد ان يستأنف عاداته القديمة ، أي الكرم المسرف ، يزوره المسيح وبطرس وقد تنكرا في زي المتسولين . يقدم لهما الحداد وجبة جيدة وملابس نظيفة وفراشا مريحا . ولقاء ذلك يمنحه المسيح ثلاث امنيات . ينصحه بطرس بأن يطلب الجنة ، ولكنه يطلب بدلا عن ذلك امورا لاعلاقة لها بالتنوير والتثقيف وتختلف من رواية الى أخرى: فالبعض يقول انه طلب وجبة جيدة (الوجبة المعهودة : بسكويت ومقاتق والكثير من الخمر) وان تكسب أوراق اللعب لصالحه دائما ، وان يجعل الناس يرقصون كلما عزف على كمانه ، وان يمتلك كيسه بأي شيء يرغب فيه ، وفي معظم الحالات ان يلتصق الجالس على مقعده بالمقعد .

□ معنى الام اوزة □

وحين يأتي رسول الشيطان ليستولي على روحه حسب الاتفاق، اي بعد مضي سبع سنوات ، يعرض الحداد ضيافته على الرسول كالعادة ، ثم يجعله يلتصق بمقعده حتى يضمن حريته سبع سنوات اخرى . وما ان يحصل على ذلك وتمضي السنون السبع حتى يتمنى ان يدخل الرسول الثاني للشيطان الى كيسه وهناك يضربه على السندان حتى يمنحه سبع سنين اخرى . واخيرا يوافق الحداد على الذهاب الى جهنم ، ولكن الشياطين المروعة ترفض ادخاله اليها ، او هو - حسب رواية اخرى - يلعب الورق فيكسب . ثم يتقدم - وهو يقود مجموعة من « الملعونين » (ارواح كسبها الشيطان على طاولة اللعب) - نحو ابواب الجنة . يرفض بطرس ادخاله بسبب عدم تحليه بالتقوى، ولكن الحداد يخرج كمانه ويجعل بطرس يرقص حتى يتراجع عن قراره او- كما في رواية اخرى - يلقي بكيسه عبر البوابة ثم يتمنى لنفسه ان يصبح في داخله . او - كما في روايات اخرى ايضا - يلعب الورق مع الملائكة ويكسب طريقه صاعدا المراتب السماوية . من زاوية بعيدة الى مكان قرب المدفأة ، الى مكان على كرسي ، واخيرا الى مركز قريب من الرب .

من البديهي ان تكون السماء مقسمة الى طبقات شأن بلاطوليس الرابع عشر، وان بإمكانك ان تشق طريقك اليها بالفش والخذاع، فالخذاع جيد جدا كاستراتيجية للعيش . وبالفعل فانه الاستراتيجية الوحيدة المتوفرة لـ « الانسان الصفار » الذين عليهم تقبل الامور كما هي واستغلالها الى اقصى حد ممكن . اذن ، الافضل ان يعيش الانسان كحداد وان تكون معدته ممثلة على ان يعيش مفكرا بالخلاص الروحي والمساواة في نظام الاجتماعي . وخلافا للصيغة الالمانية (الرقم لدى الاخوين غريم

□ معنى الام اوزة □

هو (٨١) والمترة بالورع والخالية من الحيل تقريبا ، فان الحكاية الفرنسية تمجد المحتال كنمط اجتماعي وتوحي بأن فن الاحتيال يمكن ان يكون طريقة جيدة في كسب القوت او في أي شيء آخر ضمن عالم قاس وشريد . وهكذا فان حكايات « الام اوزة » البدائية تحمل مغزى اخلاقيا على اية حال . انها ترينا ان العالم مليء بالحقى والاوغاد، وأنه من الافضل لك ان تكون وفدا على ان تكون احمق .

* * *

وبالطبع لم يستنبط الرواة الفلاحون لهذه الحكايات اي مغزى اخلاقي واضح . كانوا يروون الحكايات فحسب وبكل بساطة . ولكن الحكايات أصبحت مشبعة بذلك المخزون من الصور والاقاويل والاساليب التي تشكل ما يسمى « الروح الفرنسية » . قد يبدو هذا التعبير غامضا الى حد لا يطاق ، كما ان له رائحة الافكار ذات الصلة به مثل الكلمة الالمانية « روح الشعب » التي اكتسبت رائحة كريمة منذ ان تلوث الانثروبولوجيا الوصفية بالعنصرية في الثلاثينات من هذا القرن . وعلى اية حال ، فان فكرة ما قد تكون صحيحة حتى لو كانت غامضة واسي استعملها في الماضي . الروح الفرنسية موجودة : انها اسلوب حضاري متميز ، كما انها تنقل نظرة بعينها الى العالم ، احساسا بأن الحياة قاسية وأنه من الاجدر بك الا تكون لديك اية اوهام عن وجود الغيرية لدى اقربائك من بني البشر ، وأن صفاء الذهن وحضور البديهة ضروريان لحماية القليل الذي يمكنك انتزاعه مما هو حولك ، وان كرم الاخلاق لن يوصلك الا الى الضياع . « الروح الفرنسية » تؤيد العزلة الساخرة التهمكية . انها تميل الى السلبية والتحرر من الوهم . وهي خلافا لنقيضها الانغلو - سكسوني ، أي علم الاخلاق البروتستانتى ،

□ معنى الام اوزة □

لا تعرض اية وصفة لفتح العالم . انها عبارة عن استراتيجية دفاعية ، تناسب تماما طبقة فلاحية مضطهدة « بفتح الهاء » او بلدا محتلا .

وهكذا فان رسالة « الام اوزة » تتخلل عميقا في التاريخ الفرنسي ، كما انها تنتشر مع الزمن الى ما وراء حدود الحكايات الشعبية وحدود الطبقة الفلاحية . لقد تطورت لتصبح موضوعة رئيسية في الثقافة الفرنسية ، تلك الرفيعة منها والشعبية كذلك على حد سواء . ان سلالة طويلة من المحتالين تمتد من الحكايات الشعبية الى الدهاء البارعين والخداعين الذين نجدهم في المسرحيات والروايات الفرنسية من امثال : « سكايبان ، كريسبان ، سكاراموش ، غيبل بلا ، فيغارو ، سيرانو دو برجرارك و روبير ماكير » . والموضوعة هذه لاتزال تعيش في افلام كفيلم « قوانين اللعبة » وفي مجلات كمجلة « لوكانول انشينييه » . كما انها ظلت حية في امثال عامة كذلك المثل الذي سبق لنا وتحدثنا عنه : « يكيل له الصاع صاعين » ، وفي اللغة اليومية ، وذلك بالطريقة التي ينادي بها الفرنسي فرنسيا آخر بلهجة الاستحسان : malin وتعني « الشرير » و « الداهية » . وبينما يقر كل شخص بانه cartésien وهي صفة لاعلاقة لها بدبكرات وفلسفته بقدر ما لها علاقة بمكر « الأرنب والحزمة » . لم تمت « الام اوزة » في نهاية « النظام القديم » ، بل انتقلت من الطبقة الفلاحية الى الحياة اليومية لكل فرد .

بالطبع لم تعد الحياة اليومية نهاية ذلك البؤس « المالتوسي » الذي ساد ايام « النظام القديم » . ان للمحتال المعاصر وسائله الحديثة : فهو يفسح فيما يخص ضريبة الدخل وبراوغ دولة مطلقة السلطة بدلا عن محاولته التغلب على اقطاعي محلي بالذكاء والحيلة . ولكن كل حركة

□ معنى الام اؤزة . □

يقوم بها عبارة عن إتاوة يقدمها لأسلافه من أمثال « الارنب والجزمة »
والبقية الباقية . ومع انتشار الحكايات القديمة عبر الحدود الاجتماعية
على مر القرون ، فقد تمكنت من تطوير مقدرة هائلة على البقاء ، اذ
تفرت دون ان تفقد نكهتها . وحتى بعد ان تم استيعابها ضمن التيارات
الرئيسية للثقافة المعاصرة ، فانها تشهد على ثبات وعناد نظرة قديمة
الى العالم ، فهام الفرنسيون ، ودليلهم حكمة مترعة بالامثال العامية،
لا يزالون يحاولون التفوق على النظام بالذكاء والحيلة ... » كلما زاد
التعبير بقي الشيء على حاله » .



(١) اي خلال القرن الثامن عشر (المترجم) .
<http://Archivebeirut.com>

2 — Contes de ma mère l'oye

3 — Kinder und Hausmärchen

(٤) يقصد امبراطورية نابوليون الاول . (المترجم) .

(٥) وهي اللهجة التي كانت سائدة في منطقة باريس ثم تطورت لتصبح اللغة الفرنسية
الحديثة (المترجم) .

(٦) Chanson de geste قصائد ملحمية فرنسية من الفترة ما بين القرنين الحادي عشر
والثالث عشر كانت تتغنى بتاريخ فرنسا القديم . (المترجم) .

(٧) انغومواه : مقاطعة فرنسية شهيرة بصنع الفطائر (المترجم) .

(٨) يعني سهوب مايسمى الآن الولايات المتحدة الامريكية (المترجم) .

قصة قصيرة

ميريام

ترومان كابوت

• ترجمة: أسامة إسبر سعيد

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ترومان كابوت (١٩٢٤ - ١٩٧٤)

- ترومان كابوتي روائي أميركي واسع الشهرة . كان صحفيا موهوبا ومختصا في علم نفس الاجرام ، ومن رواياته الذائعة الصيت «دم بارد» .
- في اعماله القصصية ، يتحدث كابوتي عن العزلة والاجرام والاشكال الغريبة للشر والجنون والشذوذ الجنسي .
- وهذه القصة التي تقدمها للقارئ سوف تذكرنا بقصة « ويليام ويلسوف » لإدجار آلان بو وبقصة جوزف كونراد « النزيل السري » .
- هذا وقد ترجمت رواية دم بارد الى اللغة العربية .

□ ميريام □

عاشت السيدة هـ . ت ميلر وحيدة لسنوات عديدة في شقة ظريفة تتألف من غرفتين ومطبخ صغير في بناء حديث من الحجر الاحمر قرب « إيست ريفر » كانت أرملة ترك لها زوجها مبلغا لا بأس به من المال . كانت اهتماماتها محدودة وليس لديها أصدقاء تتحدث عنهم ، ونادرا ما تذهب الى ابعد من البقالية المتواضعة عند الزاوية . اما الآخرون ، من المقيمين في نفس البناء فلم يعيروها اهتماما . كانت ثيابها بسيطة وعملية وشعرها رماديا مشبوكا . لا تستخدم المساحيق ، ملامحها قائمة . تبلغ من العمر واحدا وستين عاما . وتركز اهتمامها على تنظيف الغرفتين والتدخين وتحضير الطعام والاعتناء بالكثبان .

في ذلك الوقت قابلت ميريام .

كانت تثلج تلك الليلة . فبعد ان أنهت السيدة ميلر تجفيف الصحون قلبت في صحيفة بعد الظهر فوجدت إعلانا عن فيلم سينمائي في صالة . في الحوار . بدأ العنوان جيدا . . . وهكذا ارتدت معطفها الصوفي وانتقلت حذاءها وغادرت الشقة تاركة مصباحا واحدا ليضيء في الردهة: لم يكن يزعجها شيء مثل الاحساس بوجود الظلام .

كان الثلج يتساقط بروعة وخفة دون ان يترك اثرا على الارصفة ، والرياح التي تهب من النهر تنقطع فقط عند معابر الشارع . أسرع السيدة ميلر محنية رأسها ، غافلة كخلد يفتش في الظلام دخلت صيدلية واشترت علبة من حبوب النعناع .

اجتمع رتل طويل امام شباك التذاكر . فاخذت مكانها في نهاية الصف قال أحدهم انه يجب الانتظار قليلا . بحثت السيدة ميلر في محفظتها حتى وجدت ثمن التذكرة . طال الوقت . نظرت حولها لتلهو قليلا فصادت طفلة صغيرة . كان شعرها اطول وأغرب شعر راته السيدة

□ ميريام □

ميلر في حياتها : ابيض فضي كشمع انسان « امهق يتدفق في خطوط ناعمة » مرخية ، اما جسمها فنحيل ، ضعيف التركيب وغير متناسب . كان هناك رشاقة بسيطة في طريقة وقفها وهي تضع باهمها في جيوب معطف مخملي أرجواني اللون . اثار المشهد السيدة ميلر . وعندما نظرت الطفلة اليها ابتسمت بتودد .

أقتربت الطفلة منها قائلة :

— هل تقدمين لي خدمة من فضلك ؟

اجابت السيدة ميلر :

— بكل سرور ، اذا كنت تستطيع .

— الامر بسيط . اريد فقط ان تشتري لي تذكرة والا لن يسمحوا

لي بالدخول . وممي نقود .

وناولت برشاقة السيدة ميلر خمسة عشر سنتا

دخلت الى الصالة لملاحة ودلها على غامل على راحة الجلوس ، اذ ان الفيلم الذي يتم عرضه سينتهي بعد عشرين دقيقة .

قالت السيدة ميلر بعد ان جلست :

— اشعر وكأنني مجرمة حقيقية . اعني ان هذا التصرف مخالف

للقانون ، اليس كذلك ؟

أمل ان لا اكون قد تصرفت بشكل خاطيء . لاشك ان والدتك

تعرف اين انت يا عزيزتي ؟ اليس كذلك ؟

بقيت الفتاة الصغيرة صامتا . نزلت معطفها ووضعت في حضنها

لتكشف عن فستان أزرق غامق وأنيق وعن سلسلة ذهبية تتدلى حول

عنقها واصابع حساسة ناعمة تعبت بها .

□ ميريام □

وبعد ان تفحصتها بامعان ، قررت السيدة ميلر ان الصيغة المميزة
فعلا في الفتاة ليس شعرها بل عينيها البندقيتين اللتين تخلوان من اي
صفة طفولية ، واللتين ، نظرا لحجمهما ، تبدوان وكأنهما تستهلكان
وجهها الصغير . وبعد ان قدمت السيدة ميلر لها النعناع سألتهما :
- ما اسمك ياعزيزتي ؟

اجابت بطريقة غريبة وكان اسمها معروف من قبل:
- ميريام .

- ماذا ؟ اليس هذا مضحكا . انا اسمي ميريام ايضا وهذا ليس
اسما شائعا . والان لا تقولي لي ان كنتيك ميلر !

- ميريام فقط .

- اليس هذا مضحكا ؟

- انه لشيء طريف .

قالت ميريام هذه الكلمة واخذت تمص النعناع.

احمرت السيدة ميلر وبدت متضايقه.

- تبدن اكبر من سنك .

- حقا !

اجابت السيدة ميلر :

- نعم !

وغيرت الموضوع بسرعة .

- هل تحبين السينما .

اجابت ميريام :

- في الحقيقة لا اعرف . لم اشاهد افلاما من قبل .

□ ميريام □

غصت المقاعد بالنساء وسمع صوت انفجار القنابل في الفيلم الاخباري القصير .

نهضت السيدة ميلر . حملت حقيبتها تحت ذراعها وقالت :

- من الافضل ان اسرع لاحصل مقعدا .

- فرصة سعيدة !

وهزت ميريام رأسها بلا مبالة .

تساقطت الثلوج طوال الاسبوع . كانت العجلات والارجل تتحرك في الشارع دون ان تصدر صوتا حتى كان العمل اليومي استمر بشكل سري خلف ستارة شاحبة كثيفة . وفي هذا الجو الخامد غابت ملامح السماء والارض ولم يظهر سوى الثلج مطلقا في الريح يلقي بصقيعه مزجاج النوافذ ويمد خيوط برودته الى داخل الغرف ويلف بنسيجه الصقيعي كفنا حول المدينة . وكان من الضروري ان يبقى الصباح مضاءا طوال هذه الساعات وفقدت السيدة ميلر احساسها بالزمن : يوم الجمعة كيوم السبت وفي يوم الاحد كانت تذهب الى البقالية لتجدها مغلقة .

في ذلك المساء قلت بيضا ، واعدت حساء البندورة . وبعد ان ارتدت فستانا صوفيا ومسحت وجهها بالكريم تمددت في الفراش ووضعت قدميها على زجاجة ماء ساخن . وعندما رن جرس الباب كانت تقرا صحيفة التايمز .

ظنت في البداية ان احد الاشخاص اخطأ الباب وسيلذهب حالا ، إلا ان الرنين استمر دون انقطاع . نظرت الى الساعة . كانت تشير الى الحادية عشرة ووضعت دقائق .

هذا غير ممكن . إنها تنام دائما في العاشرة . نهضت من الفراش وعبرت غرفة الجلوس خافية .

- اصبر قليلا . انا قادمة .

□ مريم □

امسكت المزلاج وأدارته في اتجاهين مع ذلك لم يتوقف الصوت ولو للحظة .

— أوقف الرنين .

وأصدر لسان القفل صوته وانفتح الباب :

— ما هذا بحق السماء :

وجاء صوت مريم :

— مرحباً .

— أه .. لماذا .. أهلاً !

— أجابت السيدة ميلر وهي تتحرك مترددة باتجاه الصالة .

— ألسنت تلك الفتاة الصغيرة ؟

— ظننت أنك لن تفتحي الباب غير أنني بقيت أضغط على الزر .

عرفت أنك موجودة . ألسنت سيّدة لرؤيتي ؟

ربط لسان السيدة ميلر . رأت مريم ترتدي نفس المعطف المخملي الأرجواني اللون بالإضافة الى قلنسوة من أجل التناسق . كان شعرها الأبيض مجذولاً في صغيرتين براقنتين مربوطتين في نهايتهما بشريطين بيضاويين .

— بما إنني انتظرت طويلاً . تستطيعين على الأقل السماح لي بالدخول .

— لكن الوقت متأخر جداً .

نظرت مريم اليها ببرودة :

— وما الفرق : دعيني ادخل . ان الجو بارد في الخارج ولا ارتدي

إلا فستاناً حريراً .

□ ميريام □

وبإيماءة لطيفة جعلت السيدة ميلر تتنحي جانباً ودخلت الى الشقة .
وضعت معطفها وقلنسوتها على كرسي . كانت ترتدي فعلاً فستاناً حريراً
ابيض اصدر خفيفاً ناعماً أثناء دخولها الى الغرفة .
- احب بيتك ، كما انني احب السجادة . ان الازرق هو
لوني المفضل .

لمست وردة ورقية موضوعة في آنية على الطاولة .
- تقليداً .

ثم قالت بكتابة :

- كم هي كثيية . الا توحى الاشياء المصنوعة بالكتابة .

جلست على الصوفا ونشرت فستانها بأناقة . سألتها السيدة ميلر :
- ماذا تريدن ؟

- اجلسي . ان رؤية الناس واقفين تثير اعصابي . لا أظنك سعيدة
بقدومي .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

واللمرة الثانية لم تتكلم السيدة ميلر . فهتقت مريام وجلست على
كومة من المخدات القطنية . لاحظت السيدة ميلر ان الفتاة اقل شحوباً
من السابق .

- كيف عرفت مكان اقامتي ؟

- ان السؤال عن اسمك او اسمي امر لايم اطلاقاً .

- ولكن اسمي غير مدرج في دليل الهاتف .

- آه .. دعينا نتحدث عن شيء آخر .

قالت السيدة ميلر :

- لايد ان امك مجنونة لانها سمحت لطفلة مثلك ان تتسكع طوال
الليل وفي ثياب سخيفة كهذه .

□ مريم □

نهضت مريم ومشت الى الزاوية حيث يتدلى من السقف
قفص مغطى .

نظرت تحت الغطاء :

- انه كنار . هل تتضايقين اذا ايقظته . احب ان اسمع غناؤه .
- اتركي « تومي » وشأنه . كيف تتجربين على ايقاظه ؟
- لا افهم لماذا لا استطيع ان اسمعه يغني .

بعد ذلك قالت :

- هل لديك طعام يؤكل ؟ انني اتضور جوعا . ان قليلا من الحليب وسندويشة مربى تكفي .
- اتذهبين اذا اعددت لك بعض السندويشات اللذيذة ؟ لقد تجاوز الوقت منتصف الليل .

ARCHIVE

- اجابت مريم :
- انها تثلج والجو بارد ومظلم .
- كان يجب الاتي الى هنا منذرعة بالطقس . ليس لي علاقة بسوء الطقس . اذا اردت تناول الطعام يجب ان تعديني بالذهاب .
- مشطت مريم احدى صغيرتيها . وبدت تتلألأ وكأنها تريد الكلام :
- حسنا ! اعدك .

- كم عمرها ؟ عشر سنوات ؟ احدى عشرة سنة ؟ فتحت السيدة
- ميلر في المطبخ علبة فريز وقطعت بعض شرائح الخبز . سكبت كاسا
- من الحليب وتوقفت لتشعل سيجارة . ولماذا جاءت ؟ ارتجفت يدها
- حين اشعلت عود الكبريت فاحترقت اصبعها . كان الكناري يغني كما
- يفعل في الصباح . صاحت :
- مريم ! مريم ! قلت لك لاتزعجي « تومي » .

□ ميريام □

لم تتلق جواباً . صاحت ثانية . لم تسمع سوى الكناري .
تنشقت السيارة فاكثفت أنها اشعلت الفيلتر - اوه ! كان يجب ألا
تفقد السيطرة على اعصابها .

حملت الطعام في صينية ووضعت على الطاولة . ما يزال الفطاء
الليلي فوق القفص وتومي يقني ، وهذا ولد عندها احساساً غريباً .
لم يكن احد في الغرفة . اتجهت السيدة ميلر الى غرفتها ، وقرب
الباب سمعت انفاسها :
- ماذا تفعلين عندك !

نظرت ميريام نظرة غريبة . كانت تقف قرب الخزانة وامامها علبة
مجوهرات مفتوحة . التقت عينها بعيني السيدة ميلر وابتسمت .
- لا يوجد اشياء جيدة هنا ولكنني احببت هذا .

وحملت في يدها حجراً كريماً مقلداً بديلاً .
- انه رائع !
- من الافضل ان تعيديه الى مكانه .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

شعرت السيدة ميلر أنها بحاجة لمن يقف بجانبها . استندت الى
اطار الباب وشعرت بثقل لا يحتمل في راسها ، وبدأ الضوء يبهت ...
- من فضلك يا صغرة . ان هذا هدية من زوجي .
- لكنها جميلة وأنا اريدها . اعطني اياها .

وبينما كانت تقف محولة بصعوبة ان تصوغ جملة يمكن ان تنقد
الهدية ، ادركت السيدة ميلر انه لا يوجد احد بوسعها الاعتماد عليه .
انها وحيدة . ولم تخطر هذه الفكرة على بالها منذ زمن طويل . كان
اصرارها مذهلاً . ولكن ، هنا ، في غرفتها ، وسط مدينة اخمدها الثلج
توجد أدلة لا تقدر ان تتجاهلها او تقاومها .

□ ميريام □

أكلت ميريام بشرافة . وعندما أنهت السندويشات والحليب
قامت بحركات عنكبوتية فوق صحنها وجمعت الفتات . والتمع الحجر
الكريم على بلوزتها .
- انه لذيق . كان من الأفضل ان توجد كعكة من اللوز او الكرز .
ان الحلويات لذيدة اليس كذلك ؟

جلست السيدة ميلر بتشاقل على المخدة وهي تدخن سيجارة .
كان شعرها منفلتا والخصلات تتدلى على وجهها . عيناها حائرتان
وخداها مبقعان ببقع حمراء كأنها ارتسمت بفعل صغعة قوية تركت
علامات دائمة .

نفضت السيدة ميلر الرماد على السجادة . مال رأسها قليلا عندما
حاولت ان تركز عينيها :

- وعدت أن تفادري بعد أن أقدم لك الطعام .

- طبعاً يا عزيزتي .

- كان وعداً وأنا متعبة ولا أشعر بالراحة إطلاقاً .

- لا تقلقي . أنا فقط أثير أعصابك .

التقطت معطفها . طوته على ذراعها . ارتدت قلنسوتها أمام المرأة .
وانحنى قرب السيدة ميلر :

- قبيلني قبله الوداع .

- لن أفعل ذلك .

رفعت ميريام كتفا وقطببت حاجبا :

- كما تشائين .

انجبت مباشرة الى الآنية التي تحتوي زهرا ورقيا ، حملتها الى
الجزء الغير مفروش من أرض البيت وقذفتها . تبعثر الزجاج في
الاتجاهات كلها .

□ ميريام □

ودعست بقدميها على باقة الورد ومشيت ببطء الى الباب وقبل ان تغلقه نظرت الى السيدة ميلر نظرة غريبة مآكرة .

امضت السيدة ميلر اليوم التالي في الفراش . نهضت مرة لاطعام الكناري ولتشرب القهوة . قاست درجة حرارتها ثم لم تفعل شيئا . هاجمتها احلام مرهقة تداعت دون ائزان وهي تحديق في السقف . وكل حلم ينشك في نسيج احلام اخرى كموضوع غامض لسينفونية معقدة ، طفلة صغيرة ترتدي فستان عرس والكيلا من الاوراق تقود مركبا رماديا عبر ممر جبلي في جو من الصمت المطبق ، حتى سالت امرأة في المؤخرة الى اين تقودنا ؟ اجاب رجل عجوز يمشي في المقدمة : لا احد يدري . تابع صوت ثالث : لكن ، اليس جميلة ؟ الا يبدو كزهرة متجمدة برفاة وبيضاء !

استيقظت صباح الثلاثاء وقد طرا عليها تحسن . تسلفت خيوط شمسية عبر شقوق الستائر والقت ضوءا مزعجا على خيالاتها المؤذية . فتحت النافذة لتكتشف يوما جميلا ذائب الثلوج كايام الربيع . وعبر الخط المنخفض للأسطحة شاهدت النهر والدخان المتصاعد من زوارق تحرك في ربح دائئة . وكان هناك جرافة ضخمة تزيل الثلوج من الشارع وصوت محركها يهدير في الهواء . وبعد ان ربتبت الشقة ذهبت الى البقالة ودفعت شيكا ، ثم ذهبت الى « شرافر » حيث تناولت الفطور وتحدثت مع الخادمة :

— انه يوم رائع ، اجمل من ايام العطلة ومن الغباء العودة الى المنزل .

استقلت الباص في « لينغستون آفينيو » واتجهت الى شارع (٨٦) ، اذ قررت ان تشتري بعض الاغراض من هناك . لم تكن تعرف ماذا تريد او تحتاج ، الا انها تنزهت وحدها . وولدت عندها سرعة العابرين

□ ميريام □

وبرودتهم احساسا مؤلما بالانفصال . وفي زاوية الشارع الثالث شاهدت الرجل . كان عجوزا متقوس الساقين ينوء بحمل من الحزم ويرتدي معطفا رماديا باليا وقبعة . انتبهت فجأة انها تتبادل معه ابتسامة ، بيد انها كانت ابتسامة تعارف باردة ميتة .

كانت متأكدة انها لم تشاهده من قبل . كان يقف قرب عمود الميتر . عندما عبرت الشارع لحق بها . كان يقترب منها . ومن زاوية عينها راقبت انعكاس صورته على النوافذ الزجاجية للمحلات . وفي وسط الساحة توقفت وواجهته . توقف هو ايضا . هز راسه وابتسم . لكن ماذا تستطيع ان تقول ؟ هنا ، في وضع النهار ، وفي الشارع ٨٦؟ لا فائدة لذلك . احتقرت ضعفها وسارعت من خطواتها . وصلت الى الشارع الثاني .

كان كريها وموصوفا بالحصى والاسمنت والاسفلت وبالاختناق والفراغ . عبرت السيدة ميل خمسة صفوف من المحلات دون ان تقابل احدا كان صوت خطواته على الثلج يقترب . وعندما دخلت الى مكان لبيع الزهور كانت الخطوات مازال خلفها . وراقبته من خلال الباب الزجاجي . عندما عبر نظر بعينه الى الامام ولم يبطيء من خطواته . غير انه فعل شيئا غريبا معبرا : امال قبعته .

سألها بائع الزهور :

— هل قلت انك تريدن ست زهور بيضاء ؟

اجابت :

— نعم ، زهور بيضاء .

وذهبت الى مخزن لبيع الزجاج واختارت مزهرية بدلا من تلك التي كسرتها مريام . كان السعر مشجعا والمزهرية رديئة . وبدأت بسلسلة

□ ميريام □

من المشتريات وكان هناك خطة مسبقة لاتعرف عنها اي شيء ولا تمتلك اية سيطرة عليها . اشترت علبة كرز ومن مخبز دنيكربوكر ، اشترت ست كمكات لوز مقابل خمسين سنتا .

برد الطقس ثانية . وحجبت غيوم الشتاء الشمس . وارتدى الفضاء لونا غسقىا . واختلط ضباب رطب بالرياح . وبدأت أصوات الاطفال الذين يلعبون على الثلج وحيدة وبدون بهجة . وحالا سقطت الندف الاولى . وعندما وصلت السيدة ميلر الى المبنى كان الثلج يتساقط بغزارة ماحيا آثار الاقدام فور انطباعها . رتبت الازهار البيضاء بعناية في المزهرة وشع الكرز اللماع في صحن من السيراميك . واصبحت كمكات اللوز المحلاة بالسكر جاهزة . رقرق الكناري بجناحيه وشرع ينقر الحب .

رن جرس الباب في الساعة الخامسة بالضبط . عرفت السيدة ميلر الطارق . تخرجت حاشية معطفها المنزلي على الارض عندما عبرت .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

— اهذه انت ؟

— نعم ، افتحى الباب .

— اغربي من هنا !

— اسرعي من فضلك ، معي رزمة ثقيلة .

— اغربي من هنا !

صاحت بها السيدة ميلر وعادت الى غرفة الجلوس . اشعلت سيجارة واصفّت بهدوء لصوت الجرس الذي استمر بلا انقطاع .

— لن اسمح لك بالدخول .

توقف الجرس عن الرنين . لم تتحرك السيدة ميلر لمدة عشر دقائق . وعندما لم تسمع صوتا استنتجت ان مريام ولت . مشت على رؤوس اصابع قدميها الى الباب .

□ ميريـام □

فتحتة قليلا لترى ميريـام نصف منحنية تحمل صندوقا من الكرتون
ودمية فرنسية جميلة تستلقي بين ذراعيها .
- طننت انك لن تفتحي . ساعديني بادخال هذا . انه ثقيل جدا .

لم تدعن السيدة ميلر تحت تأثير سحر ما ، بل شعرت باستسلام
غريب . ادخلت الصندوق وتبعتها (ميريـام) بالدمية وجلست على
الصوفـا دون أن تنزع معطفها وقلنسوتها . نظرت باستياء الى السيدة
ميلر التي انزلت الصندوق ووقفت محاولة التقاط انفاسها . شكرتها
ميريـام . وبدت شاحبة ومتفضنة في ضوء النهار وشعرها بدا اقل لمعانا .
وكانت الدمية ترتدي شعرا مستعارا انيقا . وعيناها الزجاجيتان اللتان
توحيان بالبلاهة تشبهان عيني ميريـام .
- عندي لك مفاجأة . انظري في الصندوق .

انحنت السيدة ميلر . وبعد أن نزعت رباط الصندوق اخرجت
دمية أخرى وفستانا أزرق يشبه ذلك الذي كانت تلبسه عندما
شاهدتها في السينما .

- لماذا هذه الملابس كلها ؟

- جئت لأعيش معك .

ثم قالت وهي تلوي العود في أعلى حبة الكرز .

- انه شيء جميل أن تشتري لي الكرز ، اليس كذلك ؟

- هيا من هنا واتركيني وحدي .

- .. والازهار وكمكـات اللوز ؟ يا للكرم الرائع المدهش . ان الكرز

لذيذ الطعم . سكنت آخر مرة مع رجل عجوز . كان فقيرا جدا . لم يكن
لدينا أبدا أشياء جيدة للأكل . اظن انني سأكون سعيدة هنا . دليـني على
مكان اضع فيه أغراضي .

□ ميريام □

تحول وجه السيدة ميلر الى قناع تحتله خطوط حمراء بشمة واجهشت بالبكاء . كان بكاء غريبا بلا دموع وكأنها نسيت كيف تبكي ، لانها لم تيك منذ زمن طويل . وتراجعت الى الخلف ، فتحت الباب ثم نزلت الدرج ، قرعت باب الشقة التي جاءت اليها بجنون . فتح لها الباب رجل قصير القامة احمر الشعر فعبرته مندفعة الى الداخل . فاندفع قائلاً :

— ما هذا بحق السماء !

جاءه صوت شابة خرجت من المطبخ وهي تنشف يديها :

— ما الامر يا حبيبتي !

وتوجهت السيدة ميلر اليها :

— استمعي الي . انا خجولة من هذا التصرف .. انا السيدة ميلر .. اسكن في الطابق الاعلى .
وضفطت بيديها على وجهها :
— انه لشيء سخيف .

طلبت منها المرأة ان تجلس على كرسي ، بينما راح الرجل يخشخش قطع النقود في جيبه .

— انني اسكن في الطابق الاعلى . وهناك فتاة صغيرة تزورني وانا خائفة منها .

انها لاتفادر ولا تستطيع ان ابقياها عندي . وسوف تفعل شيئا مريما . لقد سرقت من عندي حجرا كريما سابقا . الا انها ستفعل شيئا مريما !

سألها الرجل :

— هل تجمعك معها قرابة ؟

— لا اعرفها . اسمها مريام وانا لست متأكدة من هويتها .

قالت المرأة وهي تربت على ذراع السيدة ميلر :
- اهديني يا عزيزتي . سيذهب هنري الى تلك الفتاة . اذهب
يا حبيبتي .

بعد ان غادر الرجل احضرت المرأة وعاءا وغسلت وجه السيدة ميلر .
- أنت لطيفة جدا . انا آسفة من تصرفاتي الصبيانية .. الا ان
تلك الفتاة الشريرة ..
- هديني من روعك .. يا عزيزتي ..

استندت السيدة ميلر رأسها الى ذراعها . خيم عليها الهدوء وكأنها
في حالة نوم . ادارت المرأة المذباغ فارتفع صوت أجش مع صوت
البيانو . وكانت المرأة تضرب رجلها على الأرض في حركة راقصة .
- هيا نصعد الى الأعلى .

- لا .. لا أريد أن أراها ثانية .. لا أريد ان اقترب منها .
- كان عليك أن تستدعي البوليس .

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وعاد الرجل الى الغرفة عابسا يحك عنقه :
- يبدو انها ذهبت . لا اجد في البيت .

سألته السيدة ميلر :

- قل لي . ارايت صندوقا او دمية ؟
- كلا ياسيدة ، لم ار .

تدخلت المرأة وكأنها تؤنبه .

- لا ترفع صوتك هكذا ...

صعدت السيدة ميلر ودخلت الى شقتها بهدوء . مشت الى
غرفتها وتوقفت :

كلا ، لم تتغير . ان الاشياء كلها في مكانها : الازهار والكمك والكرز .
الا ان الغرفة بدت فارغة حتى كان الاثاث غير موجود . كانت خالية

□ ميريام □

من الحياة وشاحبة كمدخنة . تمددت الصوفا امامها بفرابة : ان لخلوها معنى سيكون اقل رعبا لو ان ميريام تجلس عليها . نظرت الى المكان الذي وضعت فيه الصندوق ، ورفعت بصرها عبر النافذة : كان النهر حقيقيا والثلج يتساقط فعلا - لكنه ، ليس بمقدور الانسان ان يتأكد من كل شيء : ان ميريام موجودة ! لكنه ، اين هي : اين ؟ اين ؟

غاصت في الكرسي وكأنها تتحرك في حلم . بدأت الغرفة تفقد شكلها وتمحي في الظلام . ولا شيء يمكن فعله ولم تقدر ان ترفع يدها لتضيء مصباحا .

وفجأة ، وبعد ان اغمضت عينيها ، شعرت باندفاعة الى الامام كفواص يخرج من اعماق سوداء قصية ، ففي اوقات الرعب والقلق هناك لحظات ينتظر فيها العقل وكأنه يتهيأ للكشف ، بينما تنسج خيوط الهدوء حول الفكر . . . شيء كالنوم . . . او غشوة فائقة للطبيعة . . . وخلال هذه الهدوءة يصبح الانسان واعيا بقوة التذكر المتأمل :

حسنا : ماذا لو انها لم تعرف ابدا فتاة تدعى ميريام ، انها لم تخف في الشارع ، في النهاية ، ليس للامر اية أهمية ، ان الشيء الوحيد الذي لم تعرفه عن ميريام هو هويتها . الا انها عرفت انها اكتشفت ثانية الشخص الذي عاش في هذه الغرفة وحضر لها وجباتها واحضر الكناري والذي كان شخصا تثق به وتؤمن به : السيدة ت. ه ميلر سمعت صوتا وهي تصفي بهدوء : درج المكتب يفتح وينغلق . وولى الصوت الخشن بالتدرج لتسمع حفيف فستان الحرير الذي كان يتحرك مقتربا بهدوء وتوتر حتى ان الجدران ارتجفت من الايقاع وغارت الفرفة تحت موجة من الهمسات . تصلبت السيدة ميلر . فتحت عينيها ونظرت نظرة بليدة مباشرة :

— مرحبا !

حيثها ميريام .



ذوالإصبعين

قاسيائي شوكشين
ترجمه: عمر موسى



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

كل اصدقاء سيرجي ييزمينوف ومعارفه يقولون إن زوجته فظة وقاسية القلب . انهم يشيعون عنها أنها فاسدة رديئة تنتظر من الناس أن ينقادوا لنزواتها وأهوائها ، وقد لاحظ ذلك كل انسان عدا زوجها سيرجي الذي كان يتميز غيظا منهم جميعا . كان يعجب ، بينه وبين نفسه ، كيف أنهم عجزوا عن ادراك ماكانت عليه من ثبات الهدف وسعة الثقافة ... لكن الانسان لا يستطيع ايقاف السنة الناس عندما تتحرك بالقييل والقال .. لقد فاتهم ماكانت عليه من ذكاء وقاد ومن نزوع الى اللهو .. طريقة سيرها .. يا الهي .. حركة جليلة تناسب في كل عصب مغازلة مداعبة . كان مغرما بطريقة سيرها بشكل خاص .. فعندما يراقبها يسري الخدر في جسده من لوعة الهيام .. في المنزل كان كالمخبول

□ ذو الإصبعين □

يتفحص جسدها من الرأس حتى القدم ، ويصرف بأسنانه أو يفغر فاه والعرق يتصبب منه من شدة الاثارة ، وكانت كلارا تسأل :
— « ماذا .. مم .. » .

ثم تخرج له لسانها بأسلوبها اللعوب ، وتجول في الغرفة كما لو انها تقصد من وراء ذلك أن تظهر له طريقتها في السير ، وكان سيرجي يلهث من الجري خلفها .. لكن الناس استمروا في اطلاق اشاعتهم عنها .. حتى أنهم نعتوها باك آه .. يالهم من قرويين ..! أما سيرجي فقد كان يضرع الى الله الا يدع هذه الهبة السماوية النفيسة تفلت من بين يديه . كان ينتابه الخوف في بعض الاحيان — اذ باي حق انهم عليه شلال السعادة هذا ! اكان يستحقها .. اليس من المحتمل ان يكون قد اختلط عليه الامر ..! اليس من المحتمل ان يأتي شخص ما في يوم جميل فيزيل الغموض ويهتف به .
« حسنا أيها المصدق الحميم ، من نظن نفسك حتى تنال اكثر من قسمتك المقسومة لك ..! » .

كان قد التقى بـ « كلارا » في المشفى حيث تعمل ممرضة ، فشرع بالاثارة تطفئ عليه منذ الوهلة الاولى . لقد رأى اول ما رأى نظارتها وانفها الافطس .. وكان ذلك كافيا لإهاجته .. بعد ذلك أصبح لديه الوقت الكافي للاستمتاع باكتشاف مغائنها فتنة اثر فتنة .. في البداية كانت نظارتها الملتصقة وانفها الافطس ، وكل شيء آخر عدا ذلك ذاب في حيوية تسريحة شعرها .

كان ثوبها الفضفاض الابيض يخفق على جانبيها وهي مندفعة عبر الممر ، ثم يشب منهاجا نحو طاوور البشر المكتئبين بينما هي تتجاوزهم هانفة : « اذا كان بأحدكم حاجة للضمد فليات الان .. » ثم تختفي في

حجرة الجراحة . أما سرجي فقد عصفت به الاثارة حتى انه استشعر
الما حصر قلبه .. ثم مالبت أصابعها الحارة ان مسته بلطف بالغ ،
وسالته : « هل تشعر بالـ ؟ » . ترتج رأس سرجي عندما هبت
عليه نسائم عطرها ، فاجاب على جميع اسئلتها بهزة من رأسه اشارة
الى انه لا يحس الما .. كان فريسة في قبضة الخوف حتى انه عجز عن
تحريك أية عضلة من عضلات جسمه ، فسالته :
- « ماذا حدث لك ؟ »

بيد انه لا يرتباك هز رأسه مرة ثانية ان ليس ثمة مايؤلم ، فضحكت
كلارا في اذنه تماما . اندلعت فجأة في مكان ما في داخله فوق السرة السنة
الذهب ، فانقبضت أسارير وجهه بعنف والم ، ثم انفجر باكيا
بكى بكاء طبيعيا صادقا .. وعجز عن فهم ما الم به .. عجز عن السيطرة
على نفسه ، فانقبضت أسارير وجهه من حيلة الالم ، وحتى رأسه ثم صرّ
على اسنانه ، وتندحرجت الدموع متزلقة الى ذراعه المجروحة ومنها الى
اناملها البيضاء الرقيقة ، فاجلقت :
<http://Archive.org/details/ta...>

- « أيؤلك الجرح .. ؟ » .
- « أوه .. استمري .. استمري .. » قال ذلك بصعوبة بالغة .
- « استمري في عملك .. » .

وتاق الى ضغط وجهه المبتل الى هذه الانامل الدقيقة العزيزة
على قلبه .. ولسوف تمجز الخيول المتوحشة عن جره بعيدا عنها ..
لكن الخوف .. مجرد الخوف شل حركته .. واضيف الى ذلك الآن
شعور بالخجل .. الخجل من دموعه :

وسالته كلارا مرة ثانية :
- « إنها تؤلك .. اليس كذلك .. ؟ » .
- « انها فقط ... آه .. ليس ثمة مايدعو للتصرف كما لو ان .. »

قال سرجي ذلك غاضبا ، ثم تابع :

« اننا جميعا ، رغم كل شيء ، نعيش الحالة ذاتها ... »
 « ماذا تعني ؟ » .

... استمرا على هذا المنوال ، وخلال ثلاثة أسابيع تزوجا ،
 وبدأت كلارا تناديه بـ « سيري » (١) وهو تحريف محبب لاسمه .

كانت كلارا قد تزوجت قبل الآن ، لكنه اتضح لها أن زوجها ليس
 سوى مخلوق مترهل ضعيف الشخصية ، لذلك انفصلت عنه بسرعة ،
 ولأن سرجي علم أي نموذج من الأزواج ضعيف الشخصية كان زوجها
 الأول ، فقد شرع هو يمشي كالسهم استقامة ، صدره مندفع إلى الامام
 وفي داخله شعور بقوة خارقة .. أما كلارا فقد كانت تشي عليه ، وبقدر
 ما كان سرجي يشعر أنه قادر على إزاحة الجبال كانت سعادته عظيمة ..
 لكن الناس كانوا يقولون أن زوجته فضلة متقلبة الأطوار .. إلا أنه
 احتقرهم جميعا .. إذ ماذا يعرفون عن طريقها في ال ... أي حظ
 هذا ..! أن هؤلاء الشياطين جميعا يفارون منه .. ولكن ألا يستطيع
 الناس أن ينظروا إلى حظ غيرهم بقلب طيب ؟ مرة استدى النصح
 إلى أحد المتعالمين قائلا :

« خذ عالم الحيوان على سبيل المثال .. أن الكلاب لا تتزوج
 إذا غدا أحدها ممثلا في السيرك .. أن هذا لا يجعلها شريرة .. فلماذا
 تصبح عصايبا بسبب حظي السعيد ؟ »

« إنني أرثي لك .. » .

« أذن ، فلتنفجر غيظا .. » .

(١) سيري : إذا ترجمناه حرفيا فهو يعني رمادي وبني .

□ ذو الإصبعين □

كان سرجي يستشيط غضبا ، لكن ادراكه أن غضبه سخي
لأطائل تحته كان يجعله أعنف وأشرس .

وقالت زوجته كلارا ناصحة :

– « لائق بالآلى المثرثرين ، فنحن سعيدين ، وهذا كل مايمهنا ،
انني شخصيا لا اقيم وزنا لأولئك الناس حتى وان التقيت بهم وجها
لوجه .. » .

تساجر سرجي مع اقربائه لانهم استأؤوا من كلارا ، وكذلك فعل
مع اصدقائه ، ثم ألق عن الشراب نهائيا ، وابتاع آلة للفسيل ، فكان
يمضي في أيام السبوت الى الحمام وينهك في غسل الثياب بمئأى عن
أعين الماكرين .. لكن امه لم تستطع أن تفهم أن كان ذلك جيدا أم سيئا ..
فمن جهة لم يكن تأدية واجبات النساء بالعمل اللائق بالنسبة لرجل ،
الا أنها لم تستطع أن تصل الى فتاعة تامة من جهة أخرى .. اما كلارا
فقد حاولت أن تحيى حداثتها علما بحقيقة الامر <http://www.archive.org>

– « لقد ألق عن تعاطي الخمر ، وشغل نفسه بعمل مفيد ،
فماذا تريدین غير ذلك ؟.. » .

– « حري بك أن تشفقي عليه .. اذهبي فافسلي انت بدلا عنه ..
أن عمله يقصم ظهره طيلة الاسبوع ، وهو بحاجة الى الراحة في يوم
المعطلة .. » .

– « ألسأ أعمل مثله أنا الأخرى ؟.. » .

– « ياله من عمل ذلك الذي تقومين به ، ليس في إمكانك إطلاقا
أن تقارني بين عملك وعمل زوجك . حاولي أن تسوقيه طيلة النهار
يا ابنتي (كان سرجي يعمل سائق جرار) لتعلمي مقدار الجهد الذي
يحتاجه ... أنه ليس بحصان يجر عربة .. » .

فأجابت كلارا :

— « اني اعلم تماما كيف اميش مع زوجي ، ام انك تفضلين عودته الى معاقرة الخمر ..! » .

— « وكيف لي ان افضل ذلك ..! » .

— « اذن .. هذا يضع حدا للجدال الدائر بيننا ، امرأة تؤدي لزوجها خدمة ممتازة وهم يصرون على استيائهم ..! » .

— « اني مشفقة عليه ليس الا .. فهو ابني .. اليس كذلك ..؟ » .

— « انت ان تشفقي عليه عندما يترنح مخمورا عند السور .. هذا هو هدفك اذن .. اغلقي فمك واياك ان تعودي الى طرق الموضوع ثانية .. اوضح هذا ..؟ » .

تراجعت والدة سرجي مأخوذة تم هتفت :

— « يا إلهي .. لن تستطعي قول كلمة .. حتى ان صفعت زوجها على فكه ، لن تستطعي ان تفوهي بكلمة .. » .

— « حسنا .. حسنا .. سأخبره ان يمضي لمعاقرة الخمر مع اصدقائه .. او يرضيك هذا ؟ » .

فصرخت ام سرجي بغضب شديد :

— « هذا هو ماتسعين اليه اذن ..! ان يصبح سكيراً مدمناً .. لماذا ..؟ » .

نادرا ما كان يشرب قطرة واحدة قبل ان يعرفك .. اما الآن فانك تحثينه على الانغماس في شرب الخمر .. » .

هبت كلارا واقفة ، وقذفت بكتاب الطب جانبا ثم قالت بغطرسة شديدة :

— « حسنا .. سأخبره انك لا تريدنه ان يفسل بعد الآن .. » .

فداخلت الخشية قلب أم سرجي :

« يا له من شيء جميل .. هكذا وبمنتهى الصراحة تقولين
سأخبره ..! خليك بك ان تذهبي وتشكيني اليه ..! » .

حدقت كلارا بوجه حماتها من خلال زجاج نظارتها السميك
وقالت :

« ماذا تريديني ان افعل بالضبط ؟ » .

« لاشيء .. اني واثقة من أنك لن تستمري مع زوجك مدة
اطول .. اجل .. اني واثقة من ذلك .. فان كنت تريدن الاستمرار معه
وجب عليك تدليله ..

ولكنك لست سوى واحدة من مدبرات المكائد .. انك تنهكين
زوجك المسن .. اذ ليس من الصعب عليك ان تجلبى الماء بنفسك .
انظري اليه ، يظل جالسا هناك طيلة النهار ، تكاد ذراعاه تلتويان من اثر
المقود ، وعندما يأتي الى المنزل ينهمك في اعباء أخرى .. فمتى .. متى
يستطيع ابني النعيس ان يستريح ..! » .

« ها انذا اكرر ثانية ، اني اقدر وضعه ، واعرف تماما متى
اشفق واعطف عليه .. لكن المشكلة تكمن فيك .. أنت تفسدين الرجال
ثم لاتحسنين التصرف معهم .. » .

« يا الهي .. يا الهي .. » كان هذا كل ما استطاعت المرأة ان
تفوه به لكنها تابعت :

« اني لأعجب لما اصبحت عليه زوجات اليوم .. ايه .. ايه ..! »

كان يمكن ان يصاب سرجي بصدمة لو أنه سمع هذا الحديث ،
لكن كلارا كانت تعد له صدمة من نوع آخر .. أما هو فقد كان جلب
الماء وغسل الملابس متعة حقيقية بالنسبة له ، كان يندفع الى المنزل

□ دو الإصبعين □

فيلثم انف زوجته ، ثم يكبر باعجاب صامت استدارة شفتيها الناعمتين
الأسرتين ، ثم يطلب منها ان ترتدي ثوب المرضات الناصع البياض .
وكانت كلارا تنتفخ شفتيها ببراعة وتساله :

— « ولكن لماذا .. ؟ بالنزواتك الغريبة .. ! » .

وكان سرجي يلح في طلبه.

— « أرجوك .. لقد كنت ترتدين ثوبك الابيض عندما رأيتك

لاول مرة .. ضعيه الآن .. سوف أغرق عيني في طلعتك وجاذبيتك ..
اما قلبي فليسوف يفقد نبضة أخرى .. » .

وكان يشير الى الجهة اليسرى من صدره .

— « أتوسل اليك ياكلارينتي الصغيرة .. » اذ هكذا كان يدعوها،

واحيانا كلارينت وذلك عندما يضطر الى مناداتها من بعيد ، فكانت ترتدي
ثوبها الابيض ثم يبدآن مرحهما فتساله :

— « أين موضع الألم ؟ .. » .
<http://Archivebeta.Sakinit.com>

وكان سرجي يجيب مربتأً على قلبه :

— « هنا بالضبط .. » .

— « منذ متى وانت تتألم ؟ .. » .

— « منذ خمسة عشر يوما .. » .

— « أسمح لي اذن .. » .

وتضع اذنها على صدره فيستنشق شذا شعرها المصبوغ، وينخلب

لبه من الاثارة والفرح ، فيتشبث بـ « الطيبة » في عناق شديد
الاتصاق ، ويبحث بشفتيه عن انفها الصغير الحبيب .. كان لسببما

يحب ان يلثم قمة انفها .. فتعترض كلارا :

— « كفى .. كفى .. انا طيبة .. » .

□ ذو الإصبعين □

بدأ الضجر يفزو قلبها الآن بسبب مداعبات زوجها الرتيبة المملة.
أما هو فكان يقيط نفسه متعجبا بينما هو ذاهب الى آلة الفسيل :
- « يا الهي .. ماذا فعلت لكي أحظى بهذه السعادة الفامرة .. !
إنها أكثر مما أحتمل .. ربما .. ربما أفقد عقلي .. من يدري .. بل ربما
أفقد نهائيا كل قدرتي .. » .

بيد أنه لم يفقد عقله .. فقد حدث شيء آخر مغاير تماما ، لم يكن
ليتوقعه على الإطلاق .

جاء « سلافكا » ، ابن عم سيرجي ، لقضاء فترة العطلة ، لأنه كان
طالبا في كلية الطب في المدينة .. اعتاد اقرباؤه أن يتملقوه ويتزلفوا اليه ،
فكان العم نيكولاي ، والدسلافكا ، يقيم حفلة كلما جاء ابنه لقضاء العطلة ،
وكان قد أقام حفلتين ، وهما هو سلافكا في السنة الثالثة الآن ، لذلك تجمع
الاقرباء مرة أخرى .
وكان سيرجي وكلارا بين المدعوين .
<http://Archivebeta.net/beta.com>

سارت الامور في البداية بشكل طبيعي للغاية . ارتدت كلارا ثوبا
بنفسجيا ذا اكمام طويلة ، وتدلّت من عنقها ساعة في سلسلة ذهبية ، أما
شعرها فقد شع مثلما يشع النحاس النفيس ، وتألقت نظارتها .. فتذكر
سيرجي كيف أنه عشقها من أجل هذه النظارة ، وجالت عيناه على
جمهور الحاضرين ، ثم لمح زوجته ، فقفز قلبه في داخله فرحا وغبطة ،
كانت تبرز جميع هؤلاء المتحلقين حول الطاولة ، بعنجهيتها ، بذكااتها
ونقاقتها .. كانت شاذة عن القاعدة العامة .

ابتهج سيرجي لان سلافكا اختارها من دون الجميع وشرع يحادثها
عبر الطاولة ..

□ ذو الإصبعين □

بدا حديثهما تقليديا ، ثم مالبت أن غدا ممتعا شائقا حتى أن الجميع كفوا عن لغوهم وأصاخوا السمع ، قال سلافكا :
- « جيد .. جيد جدا .. » وأنباه سميحه بأن الجميع يصفون اليه فتابع :

- « نحن نكنو قراطيون .. حفنة متحفظة متصلبة كما يحبون أن يطلقوا علينا في الصحف والخطب ، لكنني سأصحح الخطأ هنا .. لسنا متحفظين ، لكننا واقعيون ، لأن الهنا هو الحقيقة ، ولا شيء سوى الحقيقة .. » .

فاتحجت كلارا ملاحظة هي الأخرى أن الجميع يصفون اليها:
- « هذا صحيح ، ولكن في بعض الأحيان ربما توارى خلف هذه الحقائق الواقعية أناس مثاليون .. » .

فاندفع التكنوقراطي سلافكا قائلا وهو يتنسم :
- « ومن ذا الذي يجادل في ذلك .. ؟ ولكن إذا أمضيت الوقت مفكرة في وجود مثل هؤلاء الناس المتوارين خلف تلك الحقائق ، وطارحة أسئلة لانهاية لها ، عندئذ تكون وظيفة العلم والتكنولوجيا مراقبة مرور الزمن فقط فيصاب بالجمود والركود .. » .

وبكل مايتألق في كلارا من زجاج ونحاس وذهب ، أجابت اجابة سريعة لاذعة :

- « هل يعني هذا ان مهمة العلم تكمن في ازالة جثث ضحاياكم؟! »
قالت ذلك بعزم وقوة فران على الطاولة ومن عليها صمت مطبق .
تشتت عقل سلافكا فترة وجيزة من الزمن وعندما ثاب اليه وعيه وتمالك نفسه رد على اتهامها قائلا :

- « هو كذلك ان شئت .. ان يستطيع الانسان ان يسيطر على كل كنوز الطبيعة الا اذا دفع ثمنها كهذا ..! » .

فقلت كلارا بصوت رقيق اضفى عليه الصمت الشامل أهمية خاصة :

— « هذا دجل وشعوذة ..! » .

حاول سلافكا ان يضحك ضحكة لم تكن في محلها ، وشعر هو نفسه بذلك .. لقد كانت أعصابه تائرة .

— « لماذا دجل وشعوذة .. انني بقدر ما استطيع ان افهم ادرك ان هذا ليس سوى حق مقصور على الطب .. اجل .. على الطبيب وحده ! » .

— « أنت تفكر بأسلوب جهيضم .. » .

— « انني لست فقط ... » .

فانفجرت غاضبة بقوة وكأنها تلقى درسا تعليميا :

— « انك تتكلم عن الدجالين المشعوذين .. فلتدرك اذن ، مرة وإلى الابد ، ان من ينسب نفسه لعلاج حالة عادية من الرشح دون أن يكون مؤهلا لذلك فقد احتمل أن يصبح مجرما ! » .

لغظت كلمة « مجرم » بوضوح متميز بينما لهجتها تنذر بالوعيد ..

حدث كل هذا على مسمع ومراى من العجائز من النسوة اللاتي كن يداوين الناس في الريف بكافة أنواع الاعشاب والنقوعات والخمور .. اجل .. حدث كل هذا أمام هؤلاء فحدقوا فيها بدهشة .. وفجأة ادرك سرجي ان زوجته قد غدت ، من الآن فصاعدا ، محترمة مرهوبة الجانب فتهمل جدلا ، وخر ساجدا لربته لابسة النظارة ، وفي داخله تعتمل رغبة في أن يصرخ بالحاضرين امامه : « هيه .. هيا .. هاتوا افضل مالدكم .. انظروا الى انفسكم كيف غدوتم كالارانب المذعورة .. ! » لكنه رغب عن الصراخ بهم ، وعوضا عن ذلك انفجرت الدموع في عينيه كرة أخرى .. ترى .. ماذا الم بأعصابه ..

□ ذو الإصبعين □

لا أحد يعلم الا الله ..! استمر في نحيبه فترة من الزمن ثم انه كفكف دموعه بغفوية لا تكلف فيها ، واشعل سيجارة وشرع يدخن .

حاول سلافكا ان يقول شيئا ما ، ولكن كان نفر آخر قد اشترك في النقاش ، وبدا واضحا ان سلافكا قد انهار .. وشرع الجميع يتقربون من كلارا ، فبعضهم يمد اليها كؤوس الشراب ، وبعضهم الآخر يلقي عليها الاسئلة ، وانحنى احد اقارب سيرجي ، هو العم يغور ، عليه هامسا بسؤال في اذنه « ما اسم اسرتها كي اخاطبها باحترام ؟ » .

– « نيكانوروفنا .. انها كلارا نيكانوروفنا .. » .

هتف العم يغور بصوت جهوري مدو ، فتلاشت كافة الاصوات الاخرى :

– « كلارا نيكانوروفنا .. » .

ادارت كلارا وجهها نحو ذلك الجبل المبارك الى الطاولة وقالت بصوت مثقف واضح شديد اليجاز :

– « نعم .. » .

– « أنت الآن متزوجة من احد اقربائنا .. فكيف لم نحتفل بزفافكما .. لم نفعل ذلك ..! رغم انه يناقض تقاليد العائلة في .. » .

لم تتردد كلارا في الرد عليهم ، وبدا واضحا للعيان انها تعيش جوها الحقيقي في ان تكون مركز الاهتمام ومثار الانتباه . كانت توزع الكلمات والبسمات ذات اليمين وذات الشمال ، وفيما كان البعض يبدي اعجابا مشوبا بالاحترام والدهشة ، كان آخرون يحسدونها في دوائر نفوسهم ، اما هي فقد ظلت تنفجهم بأمواج من عطرها وسحرها وثقافتها . ارتعشت شفتاها القرمزيتان لدى سماعها سؤال العم يغور ، فرمت

التكنوقراطي ملافكا بنظرة سريعة ، ثم قالت دون أن تدع للعم يغور
مجالا كي يضيف أية كلمة :

– « ليس الزفاف سمة من سمات الشخصية » .

وهنا رفعت كلارا يدها فوق الطاولة لكي تريحم الخاتم الذهبي في
يدها ثم تابعت :

– « انه رمز فقط .. بيد انه لا يشكل ضمانا الشيء .. ان دسوخ
الزواج واستقراره لا يقاس بعدد زجاجات الخمر التي شربت اثناء الاحتفال
بالزفاف .. » .

أجل .. كانت كلارا كالزهرة التي تتفتح اليوم .. وحتى سيرجي
نفسه لم ير زوجته كما رآها الآن .. أجل .. من الواضح انها في قمة
تفتحها وازدهارها .

أما العم يغور ، المفتقر الى اللباقة والذي حلق به الخزي ، فقد
صار هدفا للتعليقات :

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

– « ها انت قد نلت ما طلبت .. ! » .

– « هه .. يغور .. لقد احترقت اصابعك .. ها .. ها . »

– « يدعو الى الاخذ بالتقاليد .. مامن حاجة للتقاليد كي تمسح
بك الارض .. هيا .. من الافضل لك ان تجد شيئا ما لتأكله .. » .

شرب سيرجي حتى الثمالة ، وطفى الفرح عليه فانتفخ زهوا وخيلاء
لهذا النجاح الذي احرزته زوجته ، وشعر بكتفيه تعرضان وتوسعان
الى حد جعله يظن انه بات في امكانه الآن ان يمس بهما جدران المنزل
المتعاكسة في آن واحد .. استأثرت به النشوة واسره الفرح الفامر ،
كان على استعداد تام لان يقتل من أجل ان يعانق ويقبل كل فرد على
حدة .. فشرع ينتحب ، ثم رغب في الفناء .. وما لبث ان اخذ يقهقه

□ ذو الإصمين □

بانفعال ، ثم انطلق خارجا من المنزل فأغرق رأسه في تيار الماء المتدفق من الصنبور في الردهة حتى بلله .. ثم آوى الى سقيفة كي يدخن بهدوء ويجفف رأسه المبتلة . كان الظلام يهبط شيئا فشيئا ، ونسمات من الهواء تهب بشكل عاصف .. وانعشه الهواء النقي فبرعان ما ناب اليه بسرعة وعيه ، فجلس يفكر .. بل جلس مسترخيا ليريح كيانه كله - جسده وعقله - فشملت جسده وروحه راحة نادرة رائعة .. كان كمن يطفو في مكان ما مستسلما الى أعماق تيار الزمن الهادئ القوي ، كانت افكاره بسيطة صافية .. « اترون .. ها انذا احيا .. احيا بشكل رائع .. » .

وفجأة طرق سمعه حديث بين شخصين يتكلمان بلهجة في الرواق ، فانقبض قلبه بالم شديد ، ذلك أنه استطاع ان يميز صوت زوجته ، اما الآخر فقد كان صوت سلافكا .

توارى سلافكا وكلارا خلف حاجز متداع قائم في السقيفة فلبدا هناك ، كان سرجي يجلس على الطرف الآخر من الحاجز مسندا ظهره اليه ، بينما كانا واقفين بجانب الطرف الاول منه .. لقد كان ملتصقين الى درجة مكنتهما من سماع وجيب قلبيهما اذا لم تقل لمسائهما وهمسائهما .. وأحس سرجي كما لو أنه مختبئ تحت السرير يصغي الى همسات وتأوهات زوجته وعشيقها فوق السرير .. وللوهلة الاولى صمقته هذه الفكرة وأذهلته حتى بات عاجزا عن تحريك أي عضو من أعضائه .

وقالت كلارا بنفس الرقة واللفظ اللتين يعهدهما فيها :

— « آه .. يامهري الصغير العزيز .. »

وتابعت :

— « ولكن .. لماذا تضغط بهذا الالاح !.. دعني .. دعني أرجوك .. قبلني .. قبلني بعنف .. وبرقة .. وهكذا . على هذا النحو بالضبط .. عاتقني ياعزيزي .. ياعزيزي الرائع سلافكا .. قبلني بقوة .. قبلني بعنف يا حبيبي .. » .

تحركا قليلا فارتبك سيرجي ، ثم غمغم سلافكا بشيء ما بسرعة ولهوجة وسال سؤالا ، لكن سيرجي لم يصغ الى كلماته ، فضحكت كلارا بصمت وقالت : « أين يا حبيبي .. أين ..؟ آه .. بالك من فتى لعوب ! قبل قمة أنفي .. » .

تلك هي الحقيقة اذن !.. ادرك سيرجي ذلك بمزيج من مشاعر الرعب والقرق والالام .. صغقه هذا الاكتشاف فتحطم كل شيء حي .. تحطمت كل المعاني والاسماء وانهارت هاوية الى اعماق حقيقة لايسبر لها غور .. لم يبق سوى صدع مظلم غائر .. تلاشت المعاني وتلاشت الاسماء .. لم يبق سوى صدع مظلم غائر . فكر سيرجي : « لا بأس .. سيان عندي .. » ثم هوى الى قعر الصدع المظلم ..

وفجأة ترنم باسمها مناديا :

— « كلاريندت .. هذا أنا .. سيري .. » كما لو انه كان يروي قصة وقد وصل فيها الى ذلك القسم حيث تأتي الثعلبة الى بيت الديكة الصغيرة وترقق هذه الرقعة ذاتها .. زعق سيرجي :

— « ه .. ي .. ي .. ي . أنتم هناك . سأقتلك . سأقتلك . »
بعد ذلك ومضت الاحداث كما لو انها في حلم .. في البداية رأى سيرجي شيئا واحدا ، ثم رأى شيئين .. كان يجري حيناً الى مكان ما .. وحيناً آخر كان يسمع الناس يصرخون .. وفقد احساسه بوزنه وجسمه .. ولم يدرك كيف قبض على البلطة ، الا انه كان يعلم علم اليقين كيف ان

□ ذو الإصبعين □

كلارا فزت من فوق السور ، وشعرها المحلول يتطاير في كافة الاتجاهات ، كيف أنها استطاعت ، بشق النفس ، ان تغفز عن السور بينما كان شعر عنقها البني يتدفق كالشلال فوق رأسها .. كانت كالشعاع الذي يومض هاربا . لقد انطبعت تلك اللحظة الخاطفة في ذاكرته حتى آخر يوم في حياته . كانت هذه الصورة العبثية المؤلمة لهروب زوجته السابقة تنبعث في مخيلته كلما حاول التفكير فيها في السنوات التي تلت .

صمت كل شيء في تلك الليلة ، تلاشى كل شيء وغاب في الزرقفي تلك الليلة ، ووقف سيرجي وحيدا والبلطة في يده ، وبدأ يدرك كافة أبعاد القضية .. ومن شدة ماعناه من ألم لا يطاق غدا التنفس عسيرا ، فتساءل باستغراب : « آه .. يا الهي .. ما سبب كل هذا .. ! ما الذي يجري .. ! » .

وضع سيرجي يده على عمود من أعمدة السور ثم قطع بالبلطة أصابع يده ، سقطت أصبعان - السبابة والوسطى - . طوح بالبلطة بعيدا ثم اندفع جاريا إلى المشفى ، أصبح لديه الآن - على الأقل - هدف ينبغي تحقيقه .. عصب يده بطرف قميصه ، ومنذ ذلك الحين وحتى هذا اليوم عرف في القرية كلها بـ « ذي الإصبعين » .

رحلت كلارا في تلك الليلة نفسها ، ثم أرسلوا لها فيما بعد بوثائقها وسجلات عملها وجواز سفرها وما إليه ، إلى عنوان ما . سلافكا رحل أيضا ، ولم يعد يمضي أجازاته في القرية .. أما سيرجي فقد تابع عمله كـ « سائق جرار » على أكمل وجه ، دون ان تعميق حركته يده المتوردة .

لم يتكلم عن كلارا .. مرة واحدة فقط تبادل بعض الكلمات مع أصدقائه عنها :

« لقد قلنا لك يا سيرجي أنها امرأة فاسدة .. » .

فتساءل سيرجي بغضب :

– « كيف .. كيف تقولون ذلك .. وما علاقة الفساد بها ..
ما دخل الفساد أو الجودة هنا .. هل هذه هي النقطة الهامة ..؟ »
– « ماهي النقطة الهامة إذن ..؟ » .

– « لاشيء .. انها .. لست أدري ماذا أقول .. لكنها ليست
مسألة فساد .. ثمة كلمات أخرى رغم ذلك .. لا .. لا .. أنتم تشاربون
على عزف نغمة واحدة ، وربما كانت المسألة كلها على العكس من ذلك ..
ربما لكونها شغوفة جدا رغبت في مساعدة ابن عمي .. » .

لكنهم كانوا يجيبون باستهجان :

– « سيرجي .. لكنك أنت .. أنت كنت تحبها .. لئن عادت إليك
الآن هل تغفر لها كل شيء ..؟ »
– « فلاذ سيرجي بالصمت .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

وحاول الرجال أن يقلبوا الرأي فيها فيما بينهم :

– « أو تظنها حمقاء .. ؟ لن تعود أبدا .. » .

– « ألم لا .. فلربما وعت أنه يحبها حبا جارفا .. » .

– « آيه .. لقد أحبها هو .. هذا صحيح .. أما هي فلم تحبه
أبدا .. لقد كانت فاسدة سلفا .. ولن تظل زوجة لرجل بعد ذلك ..
إن افساد الإنسان في صغره لا يؤدي إلا الى دماره ، والامر سيان إذا كان رجلا
أم امرأة .. ولربما لم تكن تحب أن تكون كذلك .. لكن هذا ليس في
مقدورها .. » .

– « أجل .. عندما يدب العفن في الداخل فان أوهي نسيم يمكن
أن يطيح بالشيء .. » .

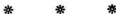
– « أنظر .. أنظر الى الحرية التي يتمتع بها .. ! » .

أدلى كوستا ببيكوف بهذه الملاحظة بانفعال واضح ، وكان رجلا بغضاً رغم آرائه الجريئة :

— « يقول الجد إيفان ان النساء والابكار يتمتعن بأعلى الاوقات واجملها في هذا الزمن .. لكن الرجال والجياد يقضون اوقات عفنة فاسدة .. وهذا صحيح .. لقد حصلنا على الحرية اكثر مما ينبغي .. ولهذا فانهم يطلقون العنان لاهوائهم ورغباتهم .. وزوجة إيفان زورافيف واحدة منهم .. انها تسكر حتى تشمل ملحقة العار والخجل بزوجها الذي يقودها عبر القرية .. ولكن ما أن تثوب حتى تقول له « لماذا جعلتني اشرب كثيراً جداً .. أجل .. هكذا تجري الامور .. ! » .

— « ثم انظر الى الفتيات الصغيرات بتنانيرهن التي يجعلك النظر اليها تصاب بالغشيان .. » .

كان سيرجي بعيداً عن كل ذلك .. فلم يشارك بالحديث الذي دار امامه ، بل راح يقضم برفق ورقة من المشيب وعيناه سارحتان في البعيد ، وذهنه غارق في التفكير ... لا بأس ... يبدو انه قدّر لي ان اعاني واقاسي من ذلك كله خلال حياتي .. ولكن ، ان كانت ستهب عليه عاصفة شبيهة بهذه العاصفة مرة ثانية ، فلسوف يهرع اليها باسقاط ذراعيه للملاقاة مرة ثانية ايضاً .. ولتظن به شتى الظنون .. لقد كانت تجربة عظيمة ، رغم ما سببته من ألم رهيب .. ولكن .. لا يمكنك ان تعيش تجربة عظيمة دون ان تترك هذه التجربة اثرها متخفاً منها بعد ان تزول .. لقد عاش تجربة عظيمة .. أجل كانت تجربة عظيمة .



الامبراطور شاكا العظيم

(ملحمة من الزولو)

شعر: مازيببي كوينيني
ترجمة: ممدوح عدوان



ARCHIVE

في العدد السابق نشرنا القسم الاول من الكتاب الاول من ملحمة الزولو « الامبراطور شاكا العظيم » . وفي هذا العدد نتابع نشر القسم الثاني من الكتاب الاول مع الكتاب الثاني . على أمل استكمال هذه الملحمة في فرص أخرى .

★ ★ ★

انه قسم عشيرتك الذي لا يحث به
ولو ان مصيبة كهذه حلت ببيتنا
لاختفت الارض نفسها .

فظالما انها هنا ، احكم يا ابن ندابا ، احكم دون خوف !
افعل ما تشاء في ارض اجدادنا
الحاكم يجب ان يحكم ، وهو يصوغ عقول الناس حسب مشيئته .

ذلك انهم لن يسروا طويلا خلف الملك الذي يبدي خوفا .
هكذا يجب ان يكون موقفك من كل التهديدات
قف متحديا الريح كلها .

واعلم انه مامن شيء يربع العقل مالم تسمح له بنفسك .
انت الذي خلق الخيالات في عقلها

حين قلت : (ساعطيك افراح عائلتي كلها)

لكن قصص الحب هذه لم تجلب الا الكراهية بين الامم .
ان عشيرة (ابا سيما لانجيني) تحمل لنا احقادا صاربة .
والالسنه الثرثرة كثيرا ما تقول :

(كم هو معيب ان تعيش ابنتنا كاليتيمة !

لقد هجرها ملك الزولو كجثة متفنة .

حتى هذه اللحظة لم يعرف ابنه المولود

ولم يحرق العشب المقدس على اسم ابنه)

مامن عائلة عظيمة تهمل ابناءها تماما

وحتى حين يكونون مجانيين فانها تقف مدافعة عنهم .

ولهذا ، فطالما انهم يحملون هذا الالم

سينام ابناء (ابا سيما لانجيني) بمرارة على اسلحتهم

ولكن من الصبر سيأتي الزمن لازالة هذه الندوب »

كانت تقول هذه الكلمات و (سينز انفاخونا) يستمع باهتمام .

وتظاهر بأنه قد تخفف من عبئه الثقيل

ولكن الكبرياء وحدها هي التي جعلته يرفع كتفيه .

ومنذ ذلك الحين هيا نفسه للنوم الجريء

مجبرا عقله على ان لا يستسلم مرة اخرى للذنب .

والحقيقة انه لكي يكمل ادوات خداع نفسه
استدعى رسوله الامين وامره :
« اذهب الى عشيرة (ابا سيما لانجيني) واطلب منهم السماح .
قدم لهم هذه الحيوانات وقل : (من العائلة المالكة عند الزولو
الى العائلة المالكة عند ابا سيما لانجيني - فليدم حبهما الى الابد !) »
لقد خطط لجعل مشري الفتنة يعودون يائسين
وهم يرون العشيرتين تحتفلان معا بروابطهما المتبادلة .
لكن حيلته لم تنطل .
امان اللانجينيون رسوله واحتقروه وقالوا له :
« عد ، واعد إليه هديته المهيئة !
وقل له ان يطعمها لابنائها ! »

مرة كان هناك رجل
يبدو كأنه لعنة على اجناس البشر كلهم
يداه مرخيتان كأنهما بلا عظام .
يحك دائما وراء اذنيه
ووجهه .. يبدو وكأنه رقص المهرجان كان فوق وجهه .
وعيناه ترتعشان كأنهما تبحثان عن توجهيات .
كان يعيش على آمال البشر المتأججة .
ينقب في زوايا عقولهم السرية
ليجني بلهفة ثمار حبهم
ويستبدلها برؤاه الخادعة
وحين كانوا يفشلون فشلا ذريعا ويصبحون قانطين
كان يولد الرعب في عقولهم
دافعا اياهم للشرب من قواه الليلية الفامضة .

المجد كله ان يجلب الشمس !
هكذا توجه هذا الساحر الى سينزا نفاخونا
مبالغا في تحقير نفسه لكي يخدع الملك ،
وهو يعلم ان الارواح القلقة ميانة الى الايمان السهل .
وهي في اضطرابها تعلي متشوقة من شأن الوقائع البسيطة
لتجعلها جميلة .

هذا هو شأن المتعصين جميعا .
وهو يعرف ذلك . . قدم نفسه امام الحاكم الضعيف

قائلا : « حلمت حلما رهيبا

كانما الاراضي الملكية قد غزتها جيوش العدو

التي احرقت مدينتنا الملكية

وكان على رأسها شخص يشبه مولانا تماما .

استجمعت قوتي لأطرح :

(لماذا تدمر مدينة ابيك الملكية ؟)

لكنه تطلع إلي بعينين فاسيتين وقال :

(بيت أبي برية من الرماح)

ودفعني جانبا ؛

بينما أنا أصرخ واحتج امامه عبثا .

وأخيرا اندفعت إلى سلاحي

راغباً في حماية ملك شعبي بروحي .

وحين عدت وأنا اغلي من الغضب وكبرياء الممارك العريقة

لم أجد إلا مجموعة من الرماح الملطخة بالدم

وبركا من دم ملكنا مسفوحة حول الموقد .

وحين رأني الشاب اندفع نحوي غاضبا

وهو يلوح برمحه القاتل اللامع

كان يبدو كأنه سيخرفني بطعنة واحدة من رمحه .
ولم أنج إلا باختبائي وراء دعامة كبيرة .
وفيما أنا أقف هناك لاهثاً من الخوف سمعت صوتاً ينادي .
وهذا ما أيقظني من حلمي .
وحتى في هذه اللحظة يتمكنني الحلم
ولهذا أنا أحكيه لموالي .
ذلك ان احلاما واضحة كهذه كثيراً ما تنبئ بما سيأتي
فان لم ينجح الملك في اقتلاع الاعشاب النامية
فان مساكن الشعب ستصبح كالاصداق الفارغة »
هذه الكلمات أحييت الافكار
التي كانت تقض مضجعي (سينزا نفاخونا)
حتى إنني هذا الرجل انفرب دون ان يرف جفنه
واعتبر ان هذه الكلمات تنبئ مضمار حياته في المستقبل .
قال : « ما تقوله يصير مباشرة عن الاجساد
انه يفتك بسويداء قلبي ويقلق بالي .
كثيرا ما تجاهلت التحذيرات اللطيفة انني توجهها الالهة »
وفيما كان يتكلم خفض بصره الى الارض
وباله مشتت من هول الامور التي ستاتي .
وقال لنفسه : « سأفعل ما هو ضروري
سأرسل ناندي إلى أبناء شعبها انذين وجهوا لي اهانات .
وحين يتلقون رسائلي
سيعرفون ان الغيل الذكر يتبخر على الارض غير هباب
يكسر كل شيء ليشق الطرق الى البحيرات
حيث يجلس عزيزا مكلا بالفخار » .

* * *

الكتاب الثاني

الوريث المرفوض

مر ائنا عشر شهراً
وبدا حفل استعادة روح جاما
ومثلما كان يفعل اجداده الاولون طاف بأسطحه بيوت شعبه
وهو يرقب بهدوء حياة ابنه القلقة
ورأى سينز انفاخونا يندب موته في مختلى
وهنا ايضا راح سينز انفاخونا يتأمل في كلمات الملكة مخابي .
عند بوابة مدينة إيسي كليبهيني الملكية .
القت ظلها مثل جبل طويل مرعب
وقالت لسينز انفاخونا :
« كيف استطيع العيش في سلام ، والاصوات القاضية تضايقني
وناندي معلقة حول كتفيّ مثل الجذع ؟
ظننت مرة بعد ان ولدت طفلاً ثانياً
انها ستمنح السلام والغفران للجميع .
وظننت ان شجونها ستناي
بعد ولادة ابنتها نومكوبا
ولكن في كل مادية تلسع اللسنة قدمي
وأسمع الناس لا يتحدثون إلا عن ابنها المبجل
إنها تربيته لكي يبرزنا كلنا
وعليه سكبت أحقادها كلها »
كان سينز انفاخونا يستمع باهتمام وهي تتكلم
وقد خبرته عيناها المورتان الواسعتان .

راحت تحرضه وتؤجج نيران شجاعته وتهوره .
واخيرا قال لها : « سوف اقضي على مفخرة ناندي في مهدها
وسالقي بابنها المزعج الى القفر
وبعدها سيعود السلام الابدي اتي بيتنا »
لم تعلق مخابي بل جلست هناك تتذوق هذه الكلمات
وتفكر كيف انها يمكن ان تحقق لها فرصتها .
ببصيرتها : رأت ما هو أبعد من زوجها
وفكرت في ان النسوة الاخريات سوف يستهجن هذا العمل المبيت .
وحين نام سينزائفاخونا نوما عميقا
انسلت في ليل الذئاب القاسي
واندفعت الى معسكر الامير مودلي ، الرئيس الاعلى
ونادته : « يا اب مودلي . افتح لي الباب .
لقد اتيت لاكشف نوايا الملك السرية .
غدا عند الفجر سيعاقب الملك ناندي
سيقتل ابنها الصغير .
سيموت الطفل إن لم تتدخل .
لا اريد ان اقول إلا هذه الكلمات انقليلة ، وبعدها علي ان اسرع بالعودة .
فباسم آبائنا الاولين اسالك ان تنقذه »
ثم قفلت راكضة الى بيت الملك الكبير .
كان قلبها يخفق مليئا بالذنب
وهي تتذكر الاحداث التي حركتها بلسانها
وهي تعرف ، ايضا ، ان ولاء رجل يحب هو ولاء متقلب .
وظل الامير مودلي مضطربا لكلماتها

وقال لنفسه : « لماذا تقع علي هذه المهمة ؟
ولماذا لم تؤثر في الملك بطريقة تفكيرها الجديدة ؟ »
واجاب مودلي نفسه على الاسئلة التي طرحها :
« إن حدث شيء كهذا

فانه سيحدث جذور شعبنا .
إلا انني لست راغبا في التصرف .
فكيف يمكن ان اتردد بعد ان تحدثت الليل
لتقول لي هذه الاشياء ؟ »

هكذا كان الامير مودلي يناقش نفسه في الليل
إلى ان شحن بالشجاعة ،

ورأى ان مصير الشعب بين يديه
فاقسم عند الفجر انه سوف يتخذ ان نائدي



تفتح النهار بكل بهائه في أرض نقوني
وراح ضباب يدور فوق ضباب مثل غيوم مضطربة .
وترددت اصدااء الاصوات والاغاني في انسهول اتواسعة كلها .
سعداء اولئك الذين كانوا يستمعون الى اصوات أطفالهم
على النقيض منها ، تلك التي كانت بائسة ،
هي ، نائدي بهيبهي ، التي كانت تهمس لطفليها وحيدة
وكانها تحس بالفتنة المتحفزة .
في تلك اللحظة بالذات شق الاجواء أمر الملك .
كان يستدعي مزونيلي ، ائجلاد الرسمي
الذي اوصل اكثر من مجرم الى حتفه .

وقال له : « مزونيلي ، يا ابن مبيكاني

- ستسفك اليوم دماً ملكياً
ستقتل ابني ، الذي ولد من الاميرة ناندي .
هذا وحده ما يمكن ان يجلب السلام لارض الزولو .
لا تدع أية انثى حية تعرف بذلك .
لان الرجال ، المؤتمنين على الاسرار ،
يهمسون لنسائهم ما يرفضون اتبوح به لرجال الآخرين .
وعدم نجاحك في الابقاء على هذا السر معك
سيستنزل عليك اللعنة من الاجبال كلها .
وسيندبون بهرارة على الدم المسفوح الذي تسببت به حماقتك » .
ادى ابن مبيكاني احترامه لكلمات سيده
وهو متشوق لبذل ما يستطيع لكي يرضي ملكه .
غير ان سينزافاخونا نفسه اكفهر رعباً من هذه المؤامرة الشريرة .
وتحولت عيناه مبتعدتين عن تحديق مزوليني
لانه يعرف ان ضعف الحاكم يتسرب من عينيه .
ولكي يخفف عن نفسه تمشي
مارا بطريق مجاور لحظيرة الماشية الكبيرة الدائرية .
ولم يكد يخطو خطوات قليلة
حتى قابل ابن عشيرته الامير مودلي .
مرتبكا قال : « مودلي ، ما الذي تحمله في كيسك ؟ »
واجاب مودلي دون اهتمام : « ليس الا خنزيرا صغيرا »
وامن سينزافاخونا النظر بشك وعدم تصديق
ثم حقق اليه وقال :

- « دعني أجرب به مهارتي في قذف الرمح »
وقذف برمحه الطويل اللامع
وقد وجهه الى وسط الهدف الساكن .
حاول مرة وثانية وثالثة برمحه الموتور
إلى ان اربكه فشله الشائن فقال :
« خذ خنزيرك ذا القوة السحرية وابعده عنا
يبدو انه محمي ، بشكل يحسد عليه ، باكتاف الاسلاف » .
تردد مودلي مترويا ولم يجرؤ على اظهار رغبته
قال : « حاول ثانية يا مولاي . ربما نجحت هذه المرة » .
لكن سينزانفاخونا لم يجرؤ
لئلا يشيع فشله القريب عند جميع الرجال في ارض نفوني .
وأخيرا اخذ مودلي كيسه
رفعه إلى كتفه بفخر ومضى ليعطيه الى ناندي
وكانت تنتظر قرب الجبل قلقة .
اخذت ناندي طفلا وهي تذرف دموع فرح لا تكبح
قالت لمودلي : « سيدفعون ثمن هذا ذات يوم » .
وفي مدينة سينزانفاخونا كانت هناك فتنة كبيرة .
اندفع الناس ، كالنمل ، في كل اتجاه
وهم يبحثون عن ناندي وولديها .
واكتشف سينزانفاخونا كيف خدعه مودلي .
فقال لنفسه : « آه يامودلي . لقد خدعتني مرة أخرى !
لكنك بفعلتك جلبت لي الراحة وهدوء البال .
ان عيباً كهذا يحل بناندي افضل من الموت »

وحين كان يقول هذه الكلمات كان يشع عفوا
وهو يعلم ان دم ابنه لن يكون على يديه .
قال : « ربما علت سمعتي مرة أخرى بهذا العمل
ساعرف بالتصميم وبضراوة الفهود »
وهم ، ايضا ، بدأوا يرفضون ويحتفلون معه
على الرغم من انهم لا يعرفون باي انتصار يحتفلون .
* * *

انطلقت ناندي وطفلاها الآن في رحلتهم
تجولوا مثل العصافير التي سرقت اعشاشها .
وحين رأت ، اخيرا ، جبال وطنها المألوفة
لم تستطع منع نفسها من البكاء ، وهي تحس غربتها أكثر ايلاما من ذي قبل
لأنها عرفت انها ستكون موضع سخرية قبيلتها
وعزت نفسها :
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

« كم تظل هذه الحياة افضل منها بين الغرباء »
وبعد أن قالت هذه الكلمات اندفعت الى الامام
ماشية دروبا مألوفة وصاعدة تلالا مألوفة .
هنا كانت تعرف رجلا معينا كان قد بنى مقرا مهيبا
وقد عمت شهرة لطفه الارض .
وصلوا مقره مع ظلال الاصيل .
حياهم بحرارة ودعاهم الى البهو الواسع .
« أستطيع ان أخمن انك وليدة سلالة عظيمة
ومن أجلك سأذبح ثوري المفضل
فعلى الرغم من انني كنت احبه فيوم استقبالك يفوق متعي اليومية »

□ الإمبراطور شاكيا العظيم □

وهكذا ذبح لأجلهم اسمن حيواناته
وأعدّ لهم مائدة وهو يهتف بأسماء أسلافهم .
وحين مالت الشمس نحو مغربها قال لناندي
« لم يسبق أن أغلقت أسرتنا أبوابها أمام الغرباء
فلماذا لا تشرفيننا وتريحين قدميك المتعبتين في بيتنا ؟
غدا سأرسل رسولي السريع
ليطلب إلى الملك ، قريبك ، أن يستقبل ولديه
لأن من يرحل وحيدا مثلك
يصبح مادة للثرثرة »

قبلوا لطفه وقدروا له تفهمه .
وفي الفجر الباكر بدأ الرسول رحلته .
وركض بسرعة الظبي المطارد
إلى أن وصل أخيرا إلى مدينة أيا سيما لأنجيني الملكية
وهناك حكى قصة أقرباء الملك .
واضطرب الملك ممينجي بهذه الكلمات المنذرة بالشر
فهو يعرف أن هؤلاء الهارين تتعقبهم على الأغلب جيوش .
قال : « شرور كبيرة تنهدد بيتنا

من رسول اسمع الاخبار عن قريتي ناندي
التي أبعثت بسبب سوء معاملة بيت الزولو .
لقد عانت ما يكفيها

وهاهي قادمة الآن ومعها طفلاها .
لم تعد هذه المسألة تعني الأسرة الملكية وحدها
بل تعني أبناء شعبنا البطل كلهم .

ان من الحكمة الاستعداد للمعركة قبل ان تسمع صرخات الحرب .
وسيكون حمقا انتظار سبنزانفاخونا المفاجيء
قد يتخلى عن حياته (التسونجية)
ويغير على شعبنا باسم شرف عائلته
فيعلي سمعتها بذلك ويجعل أنجرح اوضح من حقيقته
وسيبديو بهذه الطريقة الطرف المتضرر في عيون الآخرين «
حين انتهى الملك ، كانت عيون من في المجلس
تلتمع في الاتجاهات كلها معبرة عن الخوف من الحرب .
في اخيلتهم راوا اعداد الزولو التي كالجراد
وهم ينفثون غضبهم ويمارسون نهيم في ارضهم المسائلة .
وافق كثيرون على كلمات ملكهم الحكيم وقالوا :
« فعلا . ان كل من يفكر بالفزو يشبطه الخوف من الهزيمة
لقد تغلب الاستعداد للمعركة على أكثر من عدو قادر »
ورفض البعض هذه التنبؤات السوداوية قائلين :
« يجب ان نعيد اليه رموز الصداقة
لنتمكن مستشاريه من منعه عن مسعاه الطائش
فلربما امكن ان يستمع وأن يتلع كلماته ،
إن التحشد للمعركة
ان يؤدي الا الى جعله يرتعش شكا .
وفي حالة القلق هذه سيجعل من تروسنا المشرعة
السبب الوحيد لهجمته المتهورة » .

□ الإمبراطور شاكيا العظيم □

وظل المجلس في نقاشه حتى الظهر
وحين احتدم الجدل سمعوا عن بعد
شخصا يلقي القصيدة البطولية العظيمة عن الملك ميينجي :
الجميع يهللون لك يا ابن عشيرة ايمالانجيني العظيمة
للمحير الذي حير الجميع

حين سار على الطريق الصعب في جبال يسيي
للصبور الذي ينتظر حتى تغيب الشمس •
كم من مرة تحدث غابات الحديد ؟
طلبت منهم ان يصمتوا

وحين رفضوا اسكتهم رغما عنهم !
ها انا آت ، انا رسول من سليل ندايا
آت بكلمته المقدسة ، هو ابن عشيرتنا
هو المعروف في كل مكان على انه
(الشمس التي حين اشرقت كانت لطيفة

ولكن حين وصلت الى وسط السماء التهمت •
الثور الوحشي (بوفالو) الذي يلقي ظلاله على مخاضات عديدة !
غصن بواية نومغابي
حيث اليوم وحده يخط

وحيث جلس الملك بونغاشي من شعب بوثيليري
وحيث جلس ما سينغوين من نقوياميني) «
وفيما كان يتكلم ارتعشت ارض ايمالانجيني
واقترب اكثر فاكتر من مقر المجلس
وحين صار الجميع يرونه حياهم •

والتهمة شباب الشعب بعيونهم
كانوا يقفون هناك لحراسة المدينة الملكية .
من هناك وزع الملك ميينجي سخاءه على الشعوب كلها .
وتطبيقاً لتلك التقاليد دعاه ميينجي :
« لقد كانت سفرتك طويلة ومتعبة
فتعال اذن ، ايها الغريب ، انضم الينا وارو ظمالك .
وحين تلقي علينا كلمات ملكك
لن تكون مختنقاً بقبار المناطق الجافة »
احنى الغريب راسه وقال للملك :
« من اجل تقديم الاحترام لكرمك المشهور فقط
اقبل دعوتك يا ابن عشيرة مهلونغو !
لقد كان من صلب مههتي
ان لا احس بعلو انجبال
او بامتداد السهول اتلا متناهي »
ثم اخذ الغريب جرعة كبيرة من البيرة من وعاء بيرة كبير
وبعد ان ارتاح قال للملك :
« ايها الهائل كفضائل الجبال
انا هنا احمل قصة الماراة بين العائلات .
مولاي يقول ان علي ان ابحت عن اعضاء بيته الملكي
ويقول : انكم تعرفونهم باسمائهم
طلما انها على شفاهكم ليلا ونهارا .
وانت ، ايها الاسد الذي يشرب من نبعه الخاص
لن تمنع الآخرين من ان يشربوا من ينابيعهم الخاصة .

□ الامبراطور شاكنا العظيم □

ولا بد انك ، بلطف منك ، سترسل حاميتك الخاصة
لحماية ابنائك من مخلوقات البرية كلها »
وفيما كان يقول ذلك امام المجلس المغمم بالفضب
صارت صدورهم ترتفع وتهبط كامواج المحيط
ولم يجب مبينجي نفسه بل تكلم مساعده :
« امور هامة كهذه تحتاج الى بال طويل
فعليك أن تهديء توق قلبك
وان تنتظر الى أن تقابل أعضاء العشيرة الملكية كلهم
والى أن يسمع انشعب كله
وان يبدي آراءه في موضوع عظيم كهذا »
واستسلم الرسول لانه يعرف انه لا يستطيع ان يخرق عاداتهم
ولا يستطيع العودة من دون جواب لسيده
واعطى ملك أبا سيما لانبيجي أوامره :
« خذوا هذا انقريب واعطوه مكانا للنوم
ودعوه ، حين يحكي قصة رحلته ،
يؤكد لاولاده ولاولاد اولاده
الكرم الموجود في بيتنا »
رددت الجبال والوديان الاغنيات
وتأججت النيران في ظلام المساء
وهزت الارض الاحتفالات العظيمة للصاخبين المرحين
وسمعت امرأة تصرخ بصوت حاد
وسار مغنو العروس في طريق فوق التل .
وامتلأت الارض كلها بنغمات آلاف الاغنيات .

وانار الشبان باقدامهم الفبار في ضوء القمر .
هكذا كانت الرقصات الساحرة لقبيلة الراقصين الشهيرة
ووقفت الاميرة ناندي مشلولة وهي تصفي من هضبة بعيدة
سمعت هذه الاحتفالات في اختلاط ايام الامس
وعادت الى ذهنها صور ايام شبابها .
كان الفجر آنذاك العين المشعة لصباحها
وقال نغازانا المعجوز وهو يلمس كتفها :
« غالبا ما يكون من الحكمة ان تتحدي الآلام وتقولي : الفد لي » .
واضطربت ناندي لهذا الصوت المفاجيء
وخفق قلبها بصوت صداقته
التفتت اليه وعيناها مليتان بدموع الفرح
وقالت : « اشكرك شكرا جزيليا يا أب نغازانا
اشكرك لتقديمك حياة جديدة لنبنة ممتنة .
انا ممتنة للدفء الذي يكون طازجا حتى مع الموت
ان القلب الحزين كثيرا ما ينسى الاغاني الجميلة في شفاه الآخرين
اطلب منك مكانا تستطيع ان اربي فيه طفلي .
فانا لا احب ان اذهب الى بيت ابي ببحر الصيون الذي فيه
لقد تلوقت السراء والضراء .
وانا احاول الاحتفاظ بالمرارة التي تنفص عيشي .
لكن احشائي تتمزق كانها بين برائن فهد .
وانا ممتنة لك من اعماق قلبي
انني اضع نفسي بين يديك وانا اعرف قلة ما أستطيع رده إليك .
فالذين يجلسون على مفارق الطريق يظنون يطلبون الصدقة

ويعترضون العابر الذي يحمل الهدايا الى اهل العروس
والذي يرتحل من مناطق الخيرات الى مناطق الخيرات
وحتى انا التي ينوء كاهلها بالعار

ما ازال اطلب حياة افضل من ارواح اجدادنا -

فليمحنوني ماوى لطفلي » .

كانت بهذه الكلمات تحاول ان تستعيد قواها من اجل المستقبل .
وواسى نغازانا ابنة الملك بقوله :

« قريتي المتواضعة كلها مسكن لك

وابوابها كلها مفتوحة لاستقبالك واستقبال اقاربك

فاسعدي معنا - مآثر الحب تشرف عشرينا .

كثيرون يسعدون بمن تنتقيهم الآلهة .

وكل فصل من الحزن يفتح زهرته الخاصة .

وكثيرا ما تكون بذورها مرة للأجيال القادمة

لهذا ادين ايام حزنك الطويلة

فانا اعرف ان الحزن يبيض بيوض الافاعي في دروب ابنائنا .

يعيقهم ويقطع طرق حياتهم .

ان دموع الام لاتحتمل

فهي تجعل اقدام الشبان تتعثر وتفيد حريتهم »

كان نغازانا قد لاحظ باي حرص تحمي ناندي طفلها

وكم كانت قلقة لخوفها من ظلال غير مرئية تتهددهما .

قالت ناندي وقد اترعتها هذه الاشارات :

« لن تعرف الآلام الشديدة التي عانيتها

حين هجرني سينزا نفاخونا وانا ما ازال احبه .

هجرتي زوجي وحبيبي وابو طفلي .
حتى حثالة الارض سخرت مني .
ضحك مني كثيرون حين كنت أزحف وأرجو حبه -
انا المرأة الابية ابنة الشمس !
كثيرا ما كنت أسمع الهمس يزحف على الجدران
وكنت اسمع الناس يقهقهون ويفنون وهم يسخرون مني بأغانيهم
وانا أناوه الما من وطاة السنتهم القاسية
كان عزائي الوحيد ، في ذلك الحين ، هو إبنائي .
كنت أعرف ان ابني سوف يكبر اني ان يغطي الارض بظله ذات يوم
وسيرتفع برجا عاليا فوق الكائنات الحية كلها .
اما اولئك الصغار الذين كانوا يسخرون مني فسيرتجفون ذعرا امامه .
وسيقولون : « شاكا مخيف . شاكا يضرب »
ولكن مامن احد يجرؤ على ان يرد عليه ضربته «
كانت تتحدث وكان كل نجم
يقف شاهدا على حقها الكبير
وحين شرد ذهنها مع مآذكرته من الامها
صارت تائهة حتى في حضور نغازانا .
وحين تذكرت وضعها الحالي اتفتت اليه
وقالت له وهي تتنهد : « إني ممتنة لك يا اب نغازانا » .
وبخطوات مديدة غادرته عائدة الى بيتها
وهناك دفنت نفسها مع اسرارها .

* * *

حدثت اضطرابات كبيرة عند الكثيرين بسبب الاميرة ناندي
وابدت الشعوب قلقها في ممالكها الصغيرة .
ولم يغمض قربها ، مينيغي ، عينيه للنوم الا نصف اغماضه .
وكلما سمع اصواتا تفني من بعيد
كان يقول : « غنوا ، يا ابناء الشعب العظيم
وارقصوا الى ان ترشوا عرقكم نحو الشرق .
وحين ياتي ابناء الزولو
دعوهم يروا اجسادكم حادة كفأس المعركة .
واطعنوهم في كل مكان ، حتى في اقدامهم المقوفة . »
قال هذه الكلمات وهو وحيد يعتقد عقد الانتقام
وقد اقسم ان ناندي لن تطرد من بيتها .

★ ★ ★
في ذلك الحين كان ماد لانقيزو ، الشهير بحكمته ،
قد طلب المثل امام الملك .
التفت الملك نحوه بهدوء وهو يحدق اليه بعينين نفاذتين
قال : « لقد ارهقني الصراع مع افكار عديدة .
انها ، دائما ، تقفز في كل اتجاه وتسلبني الراحة
لاسيبل الا موت نبيل
لأننا ، بالفعل ، لو ابعدنا ناندي وطفليها
لأدنا انفسنا في اعين الكثيرين .
ولكن ان آويناها ، فلن يحكم علينا الا موتى شعبنا
سيلعننا الناس متذكرين دموية شؤونها
سيبكي اليتامى والارامل وهم يلعنون اسمها .

لانه بهذا السبب قد ينقسم الشعب على نفسه
وقد تملق الاجيال القادمة قائلة :
(اكان هذا الموت كله مبررا ؟)
ام انهم ، لكي يرضوا ملكهم تورطوا في هذه الافعال الحمقاء ؟)
واصفى ماد لانفيزو وجسده مشدود باهتمامه .
واخيرا قال : « يا إلهي ، هذه الكلمات تخيفني .
وعقلي لايعرف تقرير ماهو الصحيح
ان رؤاه تبدو كهضاب مغطاة بالضباب فجرا .
وعلى الرغم من شكوكي كلها اعرف ان لامفر لنا من لانفا .
ان تراث اجدادنا كله يطالبنا ان نموت رجالا .
الى جانب اننا حتى لو تراجعنا وطلبنا السلام
فلن نتسول الا الهزيمة .
لان اولئك الذين يسمعون للسلام والصدقة يمتلئ الوضوح
يستمعون ، على الاغلب ، لصوص شعوب الارض ضدهم .
واولئك الذين ترعرعوا في الحروب يعاملون من يقاتلون بالكلمات كجبناء
حين نرتمي في ميدان المعركة ابطالا ميتين
تظل الشعوب المعادية تخاف قبورنا
وتتجنب حتى خرائب مدننا .
ولهذا السبب استحسن رؤياك النفاذه .
في هذا الوقت لا يستطيع شعبنا ان يبني نفسه الا بالحراب
وربما ان سينزانا فحونا حين يسمع باستعدادنا للحرب
قد يتراجع ويبدأ بنزع السلاح من حشوده المتعطشة للقتال » .
وبهذه الكلمات ختم مادلا نفيزو المناقشة
وملأته بالقبلة كلمة من الملك :

□ الإمبراطور شائكا العظيم □

« اطلقوا التغير العظيم للمعركة .
واستمدعوا فيالق الارض كلها . »
وتورد وجه مادلانغيزو بالبسمات وهو يستمع الى هذه الكلمات
لانه كان يعرف ان لحظة مجده قد اقتربت .
خرج من الباب مترنحا مثل ظبي يطارده حريق غابة
راح يركض صارخا بكلمات الحرب .
واضرم نيران الحرب في كل بيت وجبل .
وبدا اولئك المقيمون في انوادي ملتصقين الى الابد
بحجارتهم التي تشخذ الحراب .
وازعج رسول سترانفاخونا في نومه
فاستيقظ على صيحات الحرب القاسية .
وجاءه نائب ملك (لانفا) وقال له :
« انني احمل معي حكمة مولانا الطليعة . »
ولكن رسول الزولو قاطعه قبل ان يكمل
« لقد سمعت كلماته من النجبال الناطقة »
وفي تلك اللحظة انطلق في الطريق التي جاء منها .
كان يتوقف احيانا ليحدثني الى الانهار التي ستفص بالجثث .
وتملكه جنون الحرب فقال محدثا نفسه :
« لقد تجرأوا على ابناء الفهد ! »
في طريقه حشود غفيرة من الابطال
الشباب والشيوخ مدججون بعدة الحرب .
وسمع هدير اغاني الحرب تتردد اصداؤها في النجبال ،
وحين وصل الى حدود بلاده
سمح لفضبه ان يشب ويتأجج كالأتون .

* * *

اهتز سينز انفاخونا ضحكا لقول الرسول
وقال للجالسين في مجلسه :
« أرجوا أن تكونوا قد سمعتم هذه التحديات
علينا أن نبحت عن ابنائنا
ان المهلونغو يتجراون على ايقاظ الاسود من نومها الوديع !
ويشيرون الجراد في ملاجئه الشمالية ،
ويتحدون الاجداد في وضع النهار . »
واعاد هذه الكلمات لكي يسخر من رسالة عدوه .
الشاعر الذي كان حاضرا تملكه جنون الحرب
فارتعش صوته وانطلق يجوب الجبال
داعيا اسماء الاجداد المقدسة .
صرخ : « مولاي في ميكويني ، سليل ماجيبا
ويانورة جاما ، يامن تشبه حزمة من الرماح
يامن تحيط بك رؤوس الرجال مثل كتييب التمال
ايها المترع عاليا مثل الصخرة الهرمية في زيهالو .
انه كما يشد من ازر القادمين ان يشحنوا رماحهم .
نحن ابناء العشيرة المحاربة نجلس ونفسل اقدامنا بحجر ابيض .
ايها الماكر ، سليل الماكرين
كنت تتباهى بالرماح انت ايها الاسد !
لقد انطلقت تحت غطاء الليل في مازولو
وعدت مع ضوء القمر
وكانت رؤوس الرجال منفتلة رعبا .
وهم لا يقصدونك بل يقصدون امك ، مبولازيكازي -
يستسمعونهم يقولون : « اغلق الابواب ايها الصبور . »

التي حبست الأسد في ذلك البيت . «
وفيما كان الشاعر يقني هذه الملاحم
كان يقفز الى السماء وكأنه سيقطع الشمس
وامتدت قوى الحرب السحرية مثل نار ضارية
وراحت تروس المحاربين المتلهفين للحرب ترعد عن بعد .
ورددت التلال اغاني المعركة في اراضي مالانديلا
وردت عليها اغنيات المعركة في اراضي لانغا .
وهتفت النسوة باغاني الفضب
ودخلن اراضي الاسلاف المعتمة
لمسن اقدامهم وأيقظتهم من نومهم
فمشى الاسلاف على الارض وهم يضمون اطفالهم .
وقف الجيشان متقابلين بين الجبال
وقتل الناس عجول الاجداد السوداء
واحرقوا الشحم المطر من اجل الاسلاف
فوصلت الرائحة الحلوة خفيفة الى الاجداد
وظلت اصوات الحرب تتردد طوال الليل
والتمعت تحت اللهب القرمزي الاسلحة المحتشدة
وراح المجائز ، رجالا ونساء ، والاطفال يفنون اغاني الابطال السالفين

تسلقت مواكب المقاتلين العظيمة تلال الفجر .
وتبعتهم من خلفهم سحائب قلقة من العقبان
متعطرة طعام مآدبها الشهي .
ووقف سترانغاغونا طويلا وصارما وهو يستحث قادته .

- ثم توقف الجيشان مواجهة يتطلع كل الى الآخر بحقد وخوف .
وتقدم نوغامفيللا من قبيلة الخولوس الى الامام صائحا ،
وهو يقود جماعته ، باغنيات حرب ندابا وملاحم جاما البطولية
تقدم من جيش لانغا متفطرسا متحديا
وطارت الرماح الطويلة عبر الهواء تسقط على اهداف من اللحم العاري .
وامسك رجل بحنكه وهو يشد عليه الما
وانطلقت من كل مكان صرخات رجال نصف اموات
لتغطي عليها صرخات اخرى .

* * *

- عن بعد وقفت مجموعات من النساء لاثارة حمية ابطالهن
احيانا كن يطلقن صرخات الخوف
وذلك حين تزحف الظلال المشؤومة تزحف حول رجالهن
اكثر من بطل كان يندفع عبر غابة الرماح
بينما الشفاه الحديدية تفوص في لحم قلبه .
كانوا يصرخون مفجرين اصواتهم عبر السماوات
وراحت اكتافهم تنكسر مثل العصافير الصغيرة
واحشاؤهم تدرى على الارض .
وهتف القائد الشجاع لشعب ابا سيما لانجيني :
« الكفاية كافية ، لقد دمرت عائلتنا ! »
وبسبب كلماته
تشتتوا هارين فوق سلاسل تلال النمل
وخطاهم الهاربة تخب باصوات اعلى من خبط الفيلة .
وهتف جيش سينزانفاخونا منشدا اغنيات النصر
واحتضن المقاتلون رماح الانتصار ، وانشدوا في مديحها اغنيات المعركة .

□ الامبراطور شاكيا العظيم □

وفي تلك اللحظة هتف عجوز :

« يكفي يا ابن جاما !

اين نستطيع الآن ان نربي اطفالنا ؟ »

قال ذلك وهو يعبر النهر مسرعا .

وفي هذه اللحظة اوقف صوت سينزانفاخونا جنوده .

فوقفوا بغتة مثل ثيران تم التحكم بقرونها

وعف سينزانفاخونا عن الفنائم .

ولم يتدخل في شان ناندي واطفالها

وتحير ابناء ابا سيما لانجيني من هذا التصرف .

وخطر لهم ان قلبه قد استسلم للحب .

اما هو فتحدث الى جيشه قائلا :

« اما وقد اثبت قيمة بيت ابي

فهذا يكفي . ان يهرق الزيد من الدم البريء !

ورحل سينزانفاخونا تاركا ناندي مثل شجرة

تعصف بها الرياح من كل جانب .

حين سمعت الاميرة مخاباي بهذه العودة المخزية

اندفعت للالقاء سينزانفاخونا بوابل من الكلمات الفاضية :

« لقد الحقن العار ببيت ابي !

تركت عظاما في ميادين معارك غير منتهية .

وتعود من المعركة مثل الاطفال ، خاوي الوفاض

وكانما ماكان لـ « حلاوتك » ان تغيب عن البال

انها تملك عليك حواسك وهي تلعب بدماء شعبنا .

اي حاكم هذا الذي يترك انتصاراته ناقصة

مالم يكن ، مثلك ، تحت رحمة الاقدام الحديدية للجناء
ومالم يكن ، مثلك ، لايحكم الا ليكسب ود النساء ؟ »
كانت مخاباي تحاول ان تخلصه من لينه
فهي تعرف ان حكاما من هذا النوع غالبا ماينقلون حيرتهم الى رعاياهم .
وكانت مخاباي تعرف ايضا انها بهذه الكلمات
ستقويه على الكثير من الالسة السامة
التي ستحاول النيل من حكمه .
فتابعت حك جرحه بذلك العشب اللاذع .
كانت مخاباي مشهورة بالشجاعة والحكمة في ارض الزولو
وقد قال عنها الشاعر : (ياوالد المخادعين
انك تدمر انسانا وانت تصطاده بحكاية .
ويا ابتها الماكرة التي علمتنا طرق ارض الزولو العظيمة
لقد قلت : « فليجد الناس كلهم طرقا تؤدي الى الحاضرة »)
كانت تتحدث الى اخيها بقوة :
« أخي ، يا ابن آبائي ، لقد فشلت
ستصير الى ريق يרטب السنة شعوب عديدة .
وسيقولون عنك انك قد فقدت روعك في معركة مهلونغوس
فقد حاربت وعدت خاوي الوفاض
وليس وراءك الا الارامل واطفالهن
الا ان عليك ان تعرف : ان على الرجولة الحق ان تكمل مباداته
اما امثالك فلا يخرجون الا بسخرية الصديق والعدو على حد سواء .
الناس يستهزئون بالحكام من امثالك .
لان الحاكم الحقيقي في ايامنا يتباهى بسلب الاراضي الاخرى »
ووبخته الاميرة مخاباي ايضا لتركه ناندي

« ان اعمالا كهذه لا يراها الآخرون الا حمقا . »
وبعد ان استمع اليها دون تعليق ، تكلم سينزانفاخونا :
« اشكرك على كلماتك يا اختي الموقرة
لكن افكارك لاتنسجم مع افكاري
لان خطتي ، في الحقيقة ، كانت ان لا آخذنا ندي منذ البدء .
لكنني لم ازل ممتنا للكلمات الصادرة عن قلبك
ان ذكرى بيتنا لن تمنح ناندي اي سلام .
وهي لن تنسى افراح اراضي الزولو
ارضنا تفتخر بكرمها تجاه ابنائها
اضافة الى انه ليس من الحكمة اللحاق بالافصى حتى وكرها .
وفي ايامنا هذه يقوم العديد من الملوك واشباههم باغواء الهارين
ثم يبنون معهم مدنهم وبلدانهم العظيمة
والمستقبل وحده سيكشف عن جوهر مخططاتي . »
وصبت مخاباي على رأسه ضحكاتها
« دعني اتركك ياملك الفتيات والمجائر
الفد ليس لك بل للملوك الذين يتقنون استخدام الرماح البراقة . »
قالت ذلك والتفتت عنه ثم انصرفت ،
عابرة بين ارتال كبيرة من الرافضين الذين يحتفلون بهذا النصر .
وارتفعت جلبة الفناء الى السماء
وحتى عقبان السماء صفقت باجنحتها فرحا .

★ ★ ★

اعتراف

للشاعر: MOCHADO
ترجمة: عيسى عصفور



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

إنني لم أنشد العظيمة قط
ولم يخطر لي أن تستقر الحاني
في أذهان الناس
ولكن أحب العوالم اللينة الخفيفة اللطيفة
كانما هي حب الصابون
أحب أن أراها ملونة بحمرة قائمة وبنور الشمس
وان لاتحلق في الفضاء الأزرق
ثم ترتعش وتتحطم .

* * *

حياة

للشاعر الاسباني Alonso

حملت بين يدي
حفنة صغيرة من التراب
وهبت رياح الارض
فعاد التراب الى التراب

* * *

انك تحمليني في يدك
فانا تراب

وتمر الريح على اناملك

فتحمل حفنة التراب الصغيرة
وتلورها حبة في اتر حبة



السنونو

للشاعر الاسباني G. Becquer

ستمود اسراب السنونو السوداء

وتعلق اعشاشها اللطيفة بنافذتك

وتعود اثناء لهوها فتقرع زجاجها بجناحيها

غير ان السنونو التي ترفرف على مهل

لتبصر جيدا جمالك وسعادتي

السنونو التي عرفت اسمك واسمي

ان تعود ذات يوم

وستمود شجيرات الزينة

على شكل باقات تتسلق جدران حديقتك .
وعند المساء
تتفتح زهورها من جديد وهي أروع جمالا
الا أن الزهور انتي كنا نراها تفرها قطرات الندى
ثم ترعش هذه القطرات وتسيل عنها كأنها دموع النهار
لن تعود البتة
وستعود أنغام الحب
فتداعب اذنك بجرسها اللاعج
وعند ذاك قد يستيقظ قلبك من رقادة العميق
غير ان احدا لن يحبك مثلما احببتك
حائرا ، صامتا ، جائيا
كانني امام هيكل أعبد فيه الاله .



Fransisco De la Tore للشاعر الاسباني

كم مرة ايها الليل تزينت لي صافيا وفيما !
وكم مرة كدرت صفو السماء الهادئة
بما تحمل في صدرك من ظلام وفزع
* * *
ان بعض الكواكب تعلم ما انا فيه من عذاب
وقد خرجت لعذابي
في حين ان اشدها امتناعا على الحب
لها قلب مسه الحب .

* * *

□ ايها الليل □

هذي الكواكب تحب
وهذه الكواكب تعرف اني غنيت الامها
كيما اجيد البكاء لآلامي الخاصة
تحت مطاوي قناعك ايها الليل !

* * *

فاقبل مني ايها الليل آلاف الالات
واحجبها تحت ناظريك
فان دموعي المريرة
ليست سوى قربان للحب لاجدوى فيه .

* * *

الى زوجتي

للشاعر : انطونيو ماشادو

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhi>

كان ذلك في ليلة من ليالي الصيف

وكانت النافذة مفتوحة

وكان الباب مفتوحاً أيضاً

فدخل الموت الى بيتي

ودنا من سريرها

وبدون ان ينظر إلي

حطم بانامله

شيئاً رقيقاً

ثم مر الموت ثانية من امامي

صامتاً لا ينظر

ماذا فعلت ؟

غير ان الموت لم يجب

لقد كان طفلي راقداً في سلام

□ رأيت □

□ الى زوجتي □

وكان قلبي نهبا للآلام
والشيء الذي حطمه الموت
إن هو الا خيط يصل بيننا نحن الاثنين .

* * *

• • رأيت

للشاعر الاسباني : خوزيه ماريابيمان

رأيت عينيك ذات هنيهة
كوكبين وضائين في انسياب الماء
ومنذ تلك الامسية
غدوت صديقا للمياه الخضراء

* * *

وسمعت ذات صباح
صوتك يخفق من بعيد
ومنذ ذلك الفجر
اصبحت صديقا للرياح

* * *

وفي ظهر أحد الايام
تسمت حبك كالعبر المفتق
ومنذ تلك الظهيرة
انعقدت المودة بيني وبين الورود

* * *

وفي احدى الليالي العالكة
بحثت عنك ، بحثت ولكن بلا جدوى
ومنذ تلك الليلة
امسيت اليك العذاب

* * *

«فياض خميس»

شاعر كويتي كبير من أصل عراقي

ترجمة: رفعت عثمانة

كان فياض خميس ، الشاعر الكويتي الكبير ، قد ولد في قرية اوخوكالبينته في الشمال المكسيكي ، من أب كان راعيا في لبنان ورحل الى أمريكا ، مغامرا ومن أم خلاسية وذلك عام ١٩٣٠ ، وقد اختار كوبا موطنه له . وكان أبوه وحتى آخر سنواته يجلس ، وكما حدثني الاديب الكويتي رافائل الشيدس ، بباب داره ويعزف على شبابته . وكان فياض شاعرا ورساما وصحفيا كبيرا . حيث أن أعماله التشكيلية لا تقل أهمية عن أعماله الشعرية ، فقد اقام معارض كثيرة في كوبا وفي الخارج . من أعماله الشعرية « الاهداب والغبار » (١٩٥٤) ، « ضربة حجر » (١٩٦٢) ، « من اجل هذه الحرية » الذي حصل على جائزة كاساده لاس امريكاس ١٩٦٢ ، « الجسور » (١٩٦٢) ، و « فتحت حاجز الحديد » . وقد ترجمت أعماله الى أكثر من عشرين لغة منها الانكليزية والايطالية والالمانية والروسية والتشيكية والصينية وغيرها . وكان حضوره يفرض نفسه ، وما يزال ،

□ فياض خميس □

في اكثر المختارات الشعرية لامريكا الجنوبية . كان مخلصا للشورة الكوبية وصديقا لجميع الكتاب التقدميين في بلده وفي الكثير من بلاد العالم . عمل في الحقل الدبلوماسي وعندما مات بمرض عضال عام ١٩٨٨ في هافانا كان عضو اللجنة القومية للاتحاد القومي للكتاب والفنانين الكوبيين .

المختارات التي بين ايدينا مأخوذة من ديوانه « الجسور » :



- غدا -

الحمائم ، القطط تففو .

غدا ضوء الكوة

يقطع الاشياء إلى جزئين .

القطط ستهم مرة أخرى فوق اسطحة البلور ،

والحمائم ستهمز اجنحتها في مواجهة السماء القذرة .

على الطاولة الخبز اليابس ، الكتب ، المحبرة

الذباب اليومية ورغبة رهيبة بالحرية ،

على الطاولة ، على حذائي وحتى سماء

كوبا الساطعة .

تعال لتقول لي البارحة وانا ساقول لك غدا

رائحة توت الارض تملا قلبي .

الطقس حار والريح تهب

شربت بيرة وقهوة .

روحي خليج

دائماً فيه زورق يمضي .

□ فياض خميس □

- لا اعرف -

لا اعرف عيني هذا الذي جلس لتوه ،

محاوفا ان يبدو هادئا ،

على كرسي كهريائي .

لا اعرف عيني الطفل الذي سقط

تحت عجلات سيارة

حين كان يجري خلف كرتة

المشتعلة مثل برقالة ناضجة .

لا اعرف ، لم اعرف ، اذني ادولف هيتلر .

لا اعرف سافي النعامة .

لا اعرف يدى البخيل ولا المسدس

الذي به رفعوا غطاء الدماغ .

لا اعرف نجوم الجنوب .

لا اعرف الجار الذي لا يريد ان يلقي علينا

تحية الصباح .

لا اعرف شيئا آخر غير القميص الذي فيه اعيش

وصوتا يرن الى جانبي مثل جناحي

اسوخوسا شق طريقه بين المطر .

- حكاية من رماد -

ينمو الليل في القنينة

التي على الطاولة

مثل واحدة من هذه السفن الشراعية

التي يطلقها البحارة في وجه الزمن .

من نعلي وحتى برج الكنيسة
تمتد قصة صجر طويلة
الريح تهز الاسلاك الكهربائية
التي لا شيء يلتف عليها ،
لا خرقة ولا طائرة ورقية .
النور يهتز على جبين الورق المريض .
جاحب القمر يغزو غرفة الجار .
لا احد يستطيع ان يمنع هذه الحشرات من الولوج .
لا احد يستطيع ان يكسر عظام الصيف .
والجاحب يعبر الروح
كما يعبر النور اقواس تساليس الخربة .



— على البلور —

ARCHIVE

<http://Archiveb>

العشب والسنابل ترتعش في الظل .
احد يعبر صافرا ، ويداه في الهواء ،
اغنية تفتح بذرة الصيف .
والشمس لم يبق منها غير ومضة في ورقة عالية ، عالية .
الكلاب ، الشحاذون ذهبوا ليناموا
ووجهك راح يرتسم في نافذتي .

— حكاية عربية من اجل مريانيك —

يا مريانيك ، انت صامته والحمام تشرب
في عينيك .
كل نظرة منك سقطت في المساء مثل ثمرة .
دعيني احكي لك حكاية وأنا الراوي السيء ،

□ فياس خميس □

- فقصي تبدأ احيانا من نهايتها .
- احيانا احكي أشياء في غاية الجودة
- او أشياء لم تكتسب بعد لون الواقع .
- حلوة صمتك تغذي كلماتي .
- حكايتي تبدأ تأخذ شكل الحكاية لك .

كان يا ما كان

- كان هناك لص في شوارع باريس .
- وكان يدعى ابن الصابوني .
- وكان هناك صبية تسير في شارع
- سان جرمان .

وكانت بيضاء مثلك وشعرها مثل العسل

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.com>

- على لسان طفل .
- هي كانت تسير بسرعة وابن الصابوني خلفها
- يسير وفي كل عين خنجر .
- هل تسمعينني ، يا مرياتي ؟ اللص كان ينتهز
- اللحظة المناسبة ،
- والصبية لا تلتفت ، لا تريد ان ترى
- ذلك الشبح المهدد .
- أخيرا ادركها في شارع مقفر .
- هي كانت ضائعة لا تستطيع ان تصرخ ،
- وعيناها ترين خناجر اللص .
- وابن الصابوني قال لها بسرعة : احبك ،
- لكنها تبخرت في تلك اللحظة مثل نجمة فوق النهر

وجسد اللص انهيار
على الاسفلت مثل انعكاسات بنفسجية •
مسكين ابن الصابوني
قتله طيران النجمة
التي كان على وشك الامساك بها •
كان جسده مسجى قرب ساحة سان - اندريه - ديز آرت •
خنجرا عينيه كانا قد فقدوا بريقهما •
في جيوبه وجدوا مئة قصيدة حب
لتلك الفتاة التي كانت تدعى كينيرام •
لا ادري ما إذا كنت تسممينني ، يامريانيك •
في باريس تحدثت اشياء غريبة •
الجمال يتجرجر احيانا في الشوارع
تحت الاشجار ، هبات
من نار الخريف ، اوراقا لا مصر لها •
انت صامته وانا احكي لك حكاية •
والحمائم التي كانت تشرب في عينيك تحلق
الآن فوق السنين •
انها اول نجوم الليل •

- انتحاب الجندي الشاب
جان - بير لبييتيت في
صحارى الجزائر -
في جيب قميصي الايسر
احمل صورة خطيبتتي وعلبة سكاكر

□ فياض خميس □

أهدتنيها امي .
وعلى كتفي احمل بندقية رهيبة ،
بندقية هي في كل مرة اكثر ثقلا
لاني لا ادافع بها عن وطني
وانما اقتل الذين يريدون أن يكون لهم وطن
لا اعلم ما اذا كنت ساعود ذات يوم
الى بيتي الوردي السطح .
بعضهم سيعود بميداليات
وآخرون سيعادون الى قراهم
في البرادات ذاتها
التي تأتي باللحم وتموينات اخرى الى الجبهة .

ربما رميت اربعة عشر نجما من السماء بالرصاص
وكانها اربع عشرة حمامة دامية

قاتل الرقة
قاتل الاشجار
قاتل ، قاتل السماء .
لم ياتوا بي الى هنا للحب .
وانما لاصرخ بكلمة الموت
من فوهة بندقيتي .
في كل اذن ادخلوا تمثال جنرال
كي لا استطيع أن اسمع صيحات فرح
الذين يقاتلون على الجانب الآخر من الاشجار ،
والذين يسقطون احيانا على الارض مثل القمح .

الامطار ستمحو آثار حداثي
لكنها لن تمحو طابع جريمتي الاحمر .
سيان كنت مقتولا او قاتلا ،
مقلدا اوسمة او مثلجا
فانه سيبقى هناك دائما حبة رمل ملطخة بالدم .

- اغنية الجلال -

الجلال يداعب وردة
والوردة تملأ بعبقها وجه الجلال .
اليوم كانت السماء تبدو قظنا والعصافير
كانت تحوم
فوق القبعات اللا مبالية .
لا احد يهمه ان يحط عصفور
على تمثال بلزاك
لا احد يهمه ان يير تولت بريخت قد مات
لا احد يهمه ان تمتلىء الارض بالقصة
والموسيقين والمجرمين
النار تبعد عن العالم والصيف يحتضر
وهذا اهم فالاطفال يحتاجون للشمس
الشباب والشيوخ
اشجار السيبا وطيور المالك الحزين تحتاج للشمس
الصيف يحتضر فوق احجار نوتردام القديمة .
الصيف يحتضر فوق طقم أسنانه فوق سيارته
فوق قوانينه الزائفة .
الصيف سوف يموت .

□ فياض غيبس □

الجلاد يداعب وردة
والوردة تملأ بعبقها وجه الجلاد
بطريقة ما انت ايضا جلاد قديس
وجلاد جلاد وقديس .
هذا ملتبس والحامون يضعون عليهم
جناحا اسود .
قتل انسان او قتل الف انسان بالنار البطيئة
او ان نقول ان الله يعاقبنا بهذا الوقت الماطر
هذا ايضا اجرام .
انا لست قاتلا لان كلماتي تقطع
عنق جنرال .
اليوم كانت السماء تبعو قطننا والعصافير
كانت تحوم فوق القبعات الالامبية .
عصفور يمر الآن وقذى مذهب في منقاره
وآخر يحمل تحت جناحيه جثة النهار الشاحبة .

- تشرين اول -

حين ماتت جميع احلامي
والسيارات دهست مصباحي
وخبزي
وسط خريف مطر الليل الفارغ
انبثقت نائمة خائفة .
ورافقتك عبر الشوارع المظلمة
كانت الاوراق تسقط تحت الماء والارض
مليئة بالظلال الصفراء .

كلانا كان حزينا
كلانا راح يسير
مجهولا بعيدا حميما ، كتفا الى كتف
بينما قطرات المطر ، الفرغ يسقط
على راسينا .
يا صغيرة من ماء في عينيك رقة مرة
تطلق حمامات مذعورة حمامات زاجلة
تأتي لتنام صامتة في روحي .
كل الساعات الضائعة كل الكوارث
تركتها خلفنا وشيء من مصباح
في شعرك ، في صوتك .
لا اعرفك ، لا اعرف من أي غبار
اشراقك
وها انت مثل نجمة مخنوفة كانت دائما
في دمي .



حوادث شارعية
هناك كلب يأكل لي ساقا
وآخر ينظر ليري من أي خليج من أي ليل
ستظهر افكاري .
هكذا هو الامر دائما ، دائما هناك جرس في أعلى
المدينة
عش خفاشات
وفي اية زاوية من العالم
هناك ظهر يخترقه خنجر

□ فياني خميس □

أو !غنية .
هذه الليلة حملت الشرطة
فتيان فرقة جاز
كانت تعزف في وسط سان - جرمان - دو - برى
وكانت الحشود تصرخ : اتركوهم
لكن نجوم البرد كانت تسقط
فوق الرؤوس
مضجعة كل شيء .
التربة تسير بعكازتين من فلين
وتتوقف مع كل خطوة لترى
ما اذا كانت الاسود تشعل الارصفة
أو ما اذا كانوا لم يعطوا
بعد القمر
جواز سفر .
هناك كلب ياكل لي ساقاً
وآخر يلعق لي اذني ، جيبني
بينما ينبج
في اضلاع الصيف الخضراء .

- شيء -

لم يمض الليل
(آية كارثة ؟ آية سعادة
خلف الزجاج الرطب .
لا النور ، لا الخبز ، ولا الفسار
الذي يعمي هذه اوراق مات .

هناك شيء ما يتنفس قريبا .
قطعة من ارض مكشوفة بين شجرتين ،
شجرة سقطت اوراقها على عظام
السنونو .
كلب بعينين مفتحتين مثل انسان
يفكر
رجل حزين ووحيد مثل كلب ،

— الآن —

استطيع الآن ان اسير عبر هذه الشوارع القديمة
ببطء وعينين مغلقتين
بهذه الانوار المرتعشة .
لا يوجد الآن ساحات تجار في الزوايا
لا توجد جلبّة ،
لا بد ان المجولين من أمثالي سينامون
والاعمى ، الذي يعزف على الاكرديون كل سبت ،
ربما يحلم انه ينظر بالجهر .
استطيع الآن ان اسير في هذه الشوارع القديمة ،
مثل طفل ، مثل اعمى ، مثل فدان .
ما من شيء يتجاوز انه صمت ، ليل
عميق يدق فيه رجل بكعبي حذائه
ويمضي يفكر انه لا بد ان رجلا وفي ليلة مماثلة
من شتاء منسي .
(القرون تشتعل مثل المصاييح بين اذرة انفل)
يمضي مفكرا .

السلام في البيت

ملهاة من فصل واحد

تأليف: جورج كورتلين
ترجمة: خالد حداد

George Courteline جورج كورتلين

[http://\(1929-1858\).it.com](http://(1929-1858).it.com)

ولد الكاتب المسرحي الفرنسي جورج كورتلين في مدينة تور ، في الخامس والعشرين من حزيران ١٨٥٨ . وبعد سنوات أمضاها في الجيش ثم في وظيفة حكومية بدأ يكتب بعض القطع الفكاهية التي اعتمدت بشكل أساسي على تجربته الشخصية .

اشتهر جورج كورتلين بكوميدياته الساخرة التي كتبها على نهج كوميديات مولير (١٦٢٢ - ١٦٧٣) . وتميزت مسرحياته بأسلوبه البارع وتصويره الرائع للشخصيات . من أبرز أعماله مسرحية Boubouroche (١٨٩٣) التي تتحدث عن عاشق ساذج وعشيقته ، و L'article 330 (١٩٠٠) التي تفضح فساد الانظمة القانونية البالية في المحاكم ، و La Conversion d'Alceste (١٩٠٥) التي اعتبرها تنمة لمسرحية مولير Le Misanthrope .

□ السلام في البيت □

توفي جورج كورتلين في باريس ، في الخامس والعشرين من حزيران عام ١٩٢٩ ، وهو في الحادية والسبعين تماما من عمره .



(باريس عام ١٩٠٣ . غرفة مكتب المؤلف . هنالك باب في الخلف ، وآخر على اليمين . الى اليسار وعلى الجدار المائل باتجاه مقدمة المسرح توجد نافذة واسعة . كذلك بعض اللوحات والصور المطبوعة . الخ . وفي الوسط طاولة عليها بعض الاوراق . في مقدمة المسرح ، مقابل الجدار الايسر ، توجد طاولة مكتب عالية من النوع الذي يرغب في استخدامه الكتاب المعتادون على الوقوف أثناء الكتابة .

عند رفع الستارة يكون ترتيب وحده ، واقفا امام مكتبه بعد السطور التي انجزها لتوه) .

تربيل : ٢٧٤ ، ٢٧٦ ، ٢٧٨ ، ٢٨٠ ، ٢٨٥ ثلاثون سطرا اضافيا رائعا ! ان ذلك يبلغ حوالي عشرين فقرة ، بعض النقاط الدالة على حذف شيء ما وموقف مؤثر في النهاية . اذا لم يرض القارئ فليذهب الى الشيطان . ياله من عمل ! (يغمس قلمه في الحبر ويعود الى الكتابة ثانية ، يتنهد ، ويتمطى ، ثم يتشاءب طويلا) .

لقد مللت .. هيا تشجع ايها المجوز ، وابتلع ملك ! (يقرر العودة الى العمل ، ويكتب مكررا الكلمات بصوت عال أثناء كتابتها) : « وأثناء ذلك ، وعلى الرغم من أن ساعة القديس بفرين القديمة كانت قد دقت ، برنين طويل اخترق صمت الليل ، دقائقها الثلاث معنة تمام الساعة الثالثة ... (يقطع نفسه) دقائقها الثلاث معنة تمام الساعة الثالثة ... ياله من

□ السلام في البيت □

عمل ! (يتسم ابتسامة عريضة ، ويهز كتفيه ، ويتابع)
« ... فقد تابع العجوز سيره ببطء جيئة وذهابا . كان
متدثرا من رأسه حتى قدميه بمعباء قاتمة اللون ، وكانت
الدموع تطفر من عينيه ، وتندحرج هابطة فوق لحيته الثلجية
البياض » . (يقاطع نفسه) . انها حماقة رائعة . (يتابع)
« ودمدم .. اوه يا للعار ! آه ياله من عار ان يتعرض شرقي
لهذا بعد عشرين سنة .. » (يقاطع نفسه) انها بلاهة مشيرة !
(يتابع) « وماذا بعد ، هل علي أن أتحمّل وطأة ذلي الى
الابد ؟ وماذا بعد ، هل علي أن اشعر بدماء جرحي تقطر
ببطء قطرة اثر قطرة حتى اصل الى حافة القبر ؟ » (يقاطع
نفسه) ان هذه القصة الصغيرة بالفة الحق بحيث لا يمكن
ان يعدلها حماقة الا القاريء الذي يعجب بها ! (يتابع)
« كان الثلج قد بدأ يتساقط ... » (يسمع قرع على
الباب الايمن) والان هي ذي زوجتي ! (يضع قلمه . يسمع
المزيد من القرع على الباب) . نعم ، لحظة فقط ، انتظري !
(يتجه نحو الباب ويفتحه) .

(تدخل فالتين)

فالتين : حسن ، انك بالغ الغموض ، ماذا تفعل ؟ تطيع تقودا مزيفة؟
تريسل : كلا مطلقا . لقد ارتجت الباب لانني اودت متابعة عملي ،
وخشيت ان ازعج . ادخلي .

فالتين : (تدخل) أغلق الباب بسرعة كيلا يفرّ إلهاملك .

تريسل : إن لديك دائما شيئا ساحرا تقولينه .

فالتنين : لم اسمع مطلقا عن أي شخص يعتبر نفسه بهذا القدر من الأهمية مثلك ! ها انت تغفل على نفسك هنا وكأنك جوهرة تقدر بثمان . انا على ثقة من أنك معجب بنفسك بشكل جدي .

ترسل : لا تكوني غبية .

فالتنين : على أية حال ، انني لست غبية الى درجة أن أقارن نفسي بالورد بايرون . انك مقتنع بذلك ! (تضرع بعينها) .

ترسل : لا تكوني قاسية باصرار يا فالتنين . ماذا يجعلك تظنين انني أقارن نفسي بالورد بايرون ؟ لقد كنت أشرح لك فقط أن عملي ... (عند كلمة « عملي » تنفجر فالتنين ضاحكة) من الافضل الا تضحكي . اذا كنت تظنين انني أقوم به لانني احبه ، فانت مخطئة .

فالتنين : واذا كنت تظن أنك تقوم به لان الآخرين يحبونه ، فانت مخطئة أكثر !
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ترسل : اية متعة تلك التي يمكن أن تحسلي عليها بتوجيه عبارات قاسية لي ، أو ما يقصد بها أن تكون قاسية ؟ اوه ، حسن ، سنرى من منا سيضحك أخيرا . (تنفجر فالتنين نحوه بدهشة) صبرا يا صغيرتي المدللة ، صبرا !

فالتنين : ماذا ؟

ترسل : صبرا . انني اخبرك بأن ذلك الوقت قريب .

فالتنين : هل تعلم بم تذكرني ؟

ترسل : بالطفل الصغير .

فالتنين : بالروعة ! أي قارئ للأفكار نت !

□ السلام في البيت □

تريسل : نعم ، الست كذلك ؟ اننا كذلك ، كما ترين ، نحن كتاب « السطر بينس » . ولكن لعل من الافضل الا نتمادي في تبادل هذا الهذر ، ماذا عن الامور الجادة ؟ هل اردت التحدث معي ؟

فالتنين : ربما . ما لم اكن قد اتيت الى هنا لمجرد الاستمتاع برفقتك وتجميع المن النافع الذي يتساقط من بين شفطيك .

تريسل : انني لا امل بذلك . وماذا تريد ان اذن ؟

فالتنين : نقودا .

تريسل : اليس لديك اية بقية ؟

فالتنين : هذا سؤال حسن ! كلا ، ليست لدي اية بقية . انه مطلع

تشرين الاول اليوم .

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakagiri.com>

فالتنين : ليست لدي اية بقية ... ليست لدي اية بقية ، انسي

اخبرك ، لو كان لدي ربما يصبح من الافضل ان تسألني من أين حصلت عليها . هل تظن انني استيقظ ليلا واسرقها منك ؟

تريسل : يا إلهي ! من تفوه بشيء عن السرقة ؟ أي نوع من الشجار

تشديده الآن ؟ انني لا افترض شيئا على الإطلاق . انسي

اعطيك في مطلع كل شهر النقود اللازمة . الاسابيع تنطلق

والنقود تطير ، وعندما ينفذ الشهر تنفذ نقودك أيضا . هذا

كل ما في الامر .

فالتنين : حسن جدا ، اذن ، ادفع لي ما هو لي ، واحتفظ بعبارتك

المنمقة لرواياتك . انها بحاجة لها أكثر مني . انك مقتنع

بذلك (تغمز بعينها) .

□ السلام في البيت □

تريـل : صبرا !

فالتـين : ماذا ؟

تريـل : ان ذلك الوقت قريب ... انه حتى اقرب مما كنت اظن .

فالتـين : هل تدري بم تجعلني اشعر ؟

تريـل : انني اجعلك تشعرين بالحر .

فالتـين : ان ذلك عجيب حقا ! عليك ان تنصب نفسك قارئاً للأفكار .

تريـل : سأفكر بالامر عندما اشيخ . وخلال ذلك سنصفي حساباتنا الصغيرة (يذهب الى الطاولة ، ويفتح درجا ، ويخرج بعض الاوراق النقدية) ماذا كنا نقول ؟

فالتـين : ثمانية فرنك . انك تعرف المبلغ كما اعرفه تماما .

تريـل : ثمانية . (بعد النقود) واحدة ، اثنتان ، ثلاث ...

فالتـين : وماذا عن الإيجار ؟ <http://Archivebeta>

تريـل : سأدفع ذلك على حدة .. أربع ، خمس ، ست .. سأعطيك الباقي قطعة صغيرة .

فالتـين : اذا كنت ترغب في ذلك .

تريـل : سيكون ذلك اسهل لك (يخرج من محفظته بعض القطع النقدية ويصفها على حافة الطاولة) .

.. وخمسون . ستمئة وخمسون . هاهي ذي .

فالتـين : (مندهشة) مامعنى ذلك ؟

تريـل : تلك نقودك .

فالتـين : اية نقود ؟ .

□ السلام في البيت □

تريـل : المصروف الشهري .

فالنتين : انها ليست هنا كلها .

تريـل : ماذا تعنين ، ليست هنا كلها ؟

فالنتين : كلا ، ليست كلها .

تريـل : بل كلها .

فالنتين : كلا ، ليست كلها . هل جننت ؟ اطرح ستمئة وخمسين

فرنكا من ثمانمئة .

تريـل : هنالك فرق قدره مئة وخمسون فرنكا.

فالنتين : حسن ؟

تريـل : حسن ماذا ؟

فالنتين : هاتها .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

تريـل : اوه ، كلا !

فالنتين : لم لا ؟

تريـل : لانك تدينين بها لي .

فالنتين : انا ؟

تريـل : نعم ، انت .

فالنتين : عم تتحدث بحق السماء ؟ انك لم تقرضني اية نقود . فضلا

عن انني لا اضايقك بطلب سلفة . كما انني ربة بيت صالحة ،

ويجب ان تعرف ذلك ، مقتصدة ومرتبة . وقد كان لديك

الوقت الكافي للتحقق من ذلك خلال السنوات الخمس التي

مضت على زواجنا .

تربل : انك تبتمدين عن الموضوع . اننا لاناقدش فضائلك الفذة ، بل عيوبك ، التي هي بكل آسف عديدة . انك لاتستطيعين خداعي . ماذا عن غرامة المئة والخمسين فرنكا ؟

فالتتين : هل اتحدث الى مجنون ؟ آية غرامة مئة وخمسين فرنكا ؟
تربل : انها غرامة المئة والخمسين فرنكا التي كان علي بكل آسفان انزلها بك عقابا على أسلوبك بالحديث ، ووقاحتك المتكررة ، وعصيانك المتعدد ... الخ ... الخ ...
(تحديق فالتتين مشدوهة بصمت) الا تفهمين ؟

فالتتين : ولا كلمة !

تربل : ساقرا عليك البنود . وسيصفي ذلك ذهنك (يخرج دفترها صغيرا من جيبه ويبدأ القراءة) « أول ايلول . بسبب مناقشة مسألة لاعترف عنها شيئا على الإطلاق ، ثم ، بعد اقتناعها بخطئها ، لتبشها بعتاد بجدالها الاساسي . ولاصرارها على ادعاء الضواب على الرغم من أن العكس قد اثبت لها، وذلك لكي تفضب السيد تربل ، ذلك الرجل اللطيف والصبور جدا - الغرامة المفروضة : ثلاث فرنكات وخمسة وتسعون سنتيما » .

فالتتين : من ؟ ماذا ؟ أعد ذلك ثانية !

تربل : « ثانيا : لانها عندما عبر لها السيد تربل المذكور آنفا عن رغبتة بأن يكون الغداء جاهزا قبل ربع ساعة من مواعده ، قدمت الغداء بعد ربع ساعة من المعتاد . ولانها اجابت السيد تربل المذكور ثانية آنفا والذي عبر عن تدمره بلطف . اذا لم يعجبك ذلك ، اذهب وتناول غداءك في مكان آخر ... - الغرامة : ستة فرنكات وسبعون سنتيما » .

□ السلام في البيت □

فالتنين : حسن ، انني ...

تريسل : « ثالثا : لانها نعتت السيد تريل بالقملة والبخيل القذر عندما رفض شراء فانوس مصنوع من الزجاج الملون والاجزاء الحديدية المقلدة ، لاقتناعه بعدم فائدتها وبفلاء ثمنها - الفرامة فرنكان وخمسون سنتيما . رابعا : لانها اجابت السيد تريل الذي عبر عن اسفه لعدم وجود قوت كاف في مرق اللحم بقوالها : « انك تقول الشيء نفسه دائما » والذي كان حقيقة الى حد بعيد ! الفرامة : فرنك واحد وخمسة واربعون سنتيما . خامسا : لانها قالت له « هل تذكر عندما غفرت لك مجيئك الى البيت في الساعة ١ سابعة صباحا ؟ » الفرامة : واحد وسبعون فرنكا .

فالتنين : (مختلغة) كم ؟

تريسل : واحد وسبعون فرنكا <http://Archive.be>

فالتنين : زهيدة ، اليس كذلك ؟

تريسل : عندما تغفرين لشخص ما يجب الا تواصلتي صراخك لتذكيره بالامر . فضلا عن ذلك ، تغفرين ماذا ؟ لقد شرحت لك مئة مرة انني لم استطع اللحاق بالقطار الاخير .

فالتنين : ان لي غريزة المرأة . هل تظن انني اصدقك؟

تريسل : بإمكانك تصديق اي شيء ترغبين في تصديقه . اما اذا كان الامر يعني أنك ستواصلين الضرب على الوتر نفسه بأنك قد غفرت لي ، وغمرتني بكرمك العظيم ، وتضطهديني بذلك لطفك، فمن الاجدر ان تحتفظي بذلك لنفسك . انني افضل غضبك مني على أن اصبغ ضحية حقك . انني افضل ذلك

□ السلام في البيت □

على أن اكون مدينا لك . هل اقتنعت بذلك ؟ (يغمز بعينه)
لنتابع : « سادسا : للدهشة من انزال الفانوس المعلق في
الردهة بغاية اجبار السيد تريل على شراء الفانوس المذكور
آتفا والمصنوع من الزجاج الملون والاجزاء الحديدية المقلدة -
الغرامة : اربعة فرنكات وتسمعون سنتيما . سابعا ... » .

فالتنين : هل سيستمر هذا طويلا ؟ .

تريل : ماذا ؟ أسلوب التفرير ؟ سيستمر مادمت ترفضين اظهار
موقف منصف من المعاملة التي استحقها ، والتي سأطالب
بها من الآن فصاعدا .

فالتنين : المعاملة ؟

تريل : نعم .

فالتنين : ذلك مضحك الى حد كبير .

تريل : تماما . الخمس سنين وحتى الآن كنت اجبر نفسي على
التفاضي عن عدم انصافك لي ، وجملت واجبي الخاص أن
اكون شديد الحرص على تحقيق رغباتك . وحتى اليوم كنت
أمل أنك ربما ، ولو من قبيل الصدفة ، قد تلاحظين ذلك ،
فتتحرك مشاعرك . لذلك فالمخطيء هو انا ، وهكذا سأظل
دائما . والان يافتاني ، لقد قرفت من ذلك ، وبدأت اشعر
بانك مصدر ازعاج الي .

فالتنين : نحن لسنا في زريبة . وانا لست معتادة أن اخاطب على
هذا الشكل .

تريل : كل ما ينبغي ان تزجي نفسك من اجله هو ان تفهميني .

فالتنين : سنبحت ذلك .

□ السلام في البيت □

تريسل : لقد بحثنا ذلك الآن .

فالتنين : يا عزيزي ...

تريسل : تريدان الدخول في تفسير ، اليس كذلك ؟ حسن فلندخل .

سيكون ذلك تغييرا . لقد أخبرتك الآن ، وأعيد ذلك : لخمس

سنوات خلت كان مزاجي الطيب يقابل مزاجك السيئ . وكنت

أميل لاكتشاف مابداخل قلبك كما تعرفين . وهكذا كنت

أفقر لك كل ليلة سلفا من أجل اليوم التالي ، لكن آمالي بالغد

كانت تخيب دائما . وخلال الأشهر الأولى من حياتنا الزوجية

جريت الاقتناع اللطيف . كنت أترنم تمجيда للسلام ، وأبدي

رايي بأسلوب مليء بالركة والكرم حول متسع الارتباط

الزوجي الهادي . وكان ذلك كله عبثا . وذات مرة ، وبعد

أن خضت نقاشا دون جدوى ، فقدت صبري ، ونهضت

ممسكا بك تحت ذراعي اليسرى ...

فالتنين : نعم ، لقد كنت رالعا حينذاك ، اليس كذلك ؟ يمكنك أن

تفخر بنفسك . جلف ! جبان ! متوحش !

تريسل : شكرا لك ، انني فخور بنفسي . لقد كنت على حق ، لان ذلك

التظاهر بالسلطة لم يكن عديم الجدوى تماما . الى جانب

ذلك ، لقد وضعت في حالة نفسية أعقل . كان كل ماعلي

القيام به هو أن أوصل عملي الصالح عن طريق المزيد من

التوبيخ المتقن . على أية حال ، لقد أزعجتني المحاولة الأولى

بشكل رهيب ، وأحزنتني الى درجة المرض ، بحيث اضطرت

لصرف النظر عن الفكرة الحميدة المتعلقة بالناديب الثاني .

لقد علمتني في الحقيقة أنني لا املك مقدرة على استخدام

خفتي . انني لست جبانا أو متوحشا أو جلفا . انني مجرد

كاتب مسكين بائس .

□ السلام في البيت □

فالتنتين : مجرد كلباً، من الموهبة .

تريسل : مهما يكن دون موهبة ، لكنه سيكون سعيدا جدا اذا تمكن فقط من الحصول على بعض السلام في بيته ، مما يسمح له مع الايام باكتساب بديل عن الموهبة . وفي تلك الاثناء فكرت بنوع آخر من القصاص ، وبدأت اصب انتقامي على قطع الاثاث .

فالتنتين : (بسخرية) : في هذه كنت شديد البراعة حقا ، اليس كذلك ؟ .

تريسل : نعم ، كنت بارعا ، لأنني في ذلك اليوم عندما رفضت مسند القدمين نحو امرأة غرفة النوم فحطمتها ، وقفت وأنت مدهوشة خرساء . كنت بالغ السعادة بهذه النتيجة بحيث ضحيت خلال ستة أسابيع بكرسيين ، وإبريق ماء ، وبالعلبة الموسيقية ، والمصباح والساعة ، ووعاء الصابون وتمثال عمك ارسين النصفي ، مفخرة غرفة جلوسنا المتواضعة ، وغير ذلك من الأشياء الضرورية الأخرى . كانت هذه كلها ضحايا لرغبتني العارمة بالصمت . لكن سوء الحظ يا عزيزتي فالتنتين تبدت في أن قطع الاثاث تلك لم تكن مثل العنقاء (١) ، قادرة على أن تنبعث من رمادها . ان توقعي ان اكون مجبرا على شراء المزيد من الكراسي وغير ذلك قد افسد تماما متعتي المربرة في تحطيم الاثاث . وكان علي ان ابحت ثانية عن مكان آخر . اذا خرجت فاين استطيع الذهاب ؟ تلك نقطة هامة

(١) العنقاء Phoenix : طائر خرافي زعم قدماء المصريين انه يعمر خمسة قرون او

سنة ، وبعد ان يحرق نفسه ينبعث من رماده وهو اتم مايكون شبابا وجمالا .

(الترجيم)

□ السلام في البيت □

جدا ينبغي ان يبحثها رجل تثير احاسيسه الشهرة مثلما تثيرها حياة الوحدة في فندق . كنت اوشك ان اياس عندما اوحث لي السماء بفكرة . وهي ان اجعلك من الآن فصاعدا تدفعين غرامة على اخطائك من مصروفك الخاص . انني اعتبرها حلا موفقا جدا لمشكلتي . وعلى أية حال ، انها حل نهائي وسأتمسك به . لقد اخذت عهدا على نفسي اعتبارا من الآن: في أي وقت ينفجر غضبك ، مهما كانت الذريعة ، سيسمح لك بالتنفيس كليا عن دوافع طبيعتك الجهنمية . مهما تقولين ، ومهما تفعلين ، لن تسمي اقل تدمر مني ، ولن اطلب منك الهدوء والنظام ، بل سأكتفي بفتح حساب جار في قائمة الحساب التي سأعرضها عليك عند نهاية كل شهر . اصرخي ، صيحي ، شاجري ، أحدثي الضجة التي ترغبين ، ازعجي جيراننا حتي يكتفي قلبك ، وهكذا لن تحتاجي لان تهتم بشيء ما الا ان تدفعي لي القائمة الشهرية . لن يكون هنالك المزيد من الخصام فقد تعبت من ذلك . لا مزيد من العراك ، فقد اصابني الغثيان حقا منه . لقد صممت ان اضع طاقتي كلها في سبيل الحصول على السلام في هذا البيت . لم أستطع ان افرضه سواء بالرقعة أم بالتدابير الصارمة ، لذلك فقد قررت ان اجعلك تشتترينه بتغذوك الخاصة . لم يكن هذا ليحدث لو منحه لي دون مقابل . والان اريد القول انه لا حاجة لي باحتجازك أكثر من ذلك . بإمكانك العودة الى أعمالك . الى اللقاء . وصديقي ، ان قلبي محطم لانني مجبر على الاستغناء عن رفقتك ، لكن الوقت ضيق ، وناشري لن ينتظر .

□ السلام في البيت □

فالتنين : عندما تنتهي ...

تريسل : لكنني انتهيت .

فالتنين : لحسن الحظ . والآن اعطني المئة والخمسين فرنكا التي لي .

تريسل : ولا بنس .

فالتنين : ان تعطيني ؟

تريسل : كلا .

فالتنين : وهل هذا نهائي ؟

تريسل : نعم .

فالتنين : المعيشة غالية كما تعرف .

تريسل : أجل ، انني أعرف ذلك .

فالتنين : هنالك أشياء إضافية .

تريسل : لم أقل أنه لا يوجد ذلك .

فالتنين : انني أحذرك ، ان ستمئة وخمسين فرنكا لن تنجح بالتغطية .

تريسل : إذن « فلترسب » .

فالتنين : كما تحب . ذلك يعني أن تحيا على الخبز والماء .

تريسل : ولا بآية حال من الاحوال . لا تفكري بذلك مطلقا . عليك أن

تدبري الامر بأحسن ما تستطيعين . يجب أن أحصل على كل

اصناف الطعام المتعة والوافرة التي تطلبها شهيتي الطيبة

جدا . وهذا بالمناسبة دليل على ضمير مرتاح . اما اذا حرمت

من ذلك فساذهب واتناول الطعام في مطعم من الدرجة الاولى ،

وعلى حسابك بطبيعة الحال . سيكون طريفا حقا اذا

□ السلام في البيت □

اضطربنا كلانا لتناول الخبز الجاف في كل مرة تصبحين فيها بحالة لا تطاق ، او تشاهدين وانت تفكين مصباحا لاعيب فيه بغية اجباري على شراء مصباح آخر من الحديد المقلد !

فالتين : هل هذا كل ما تود قوله ؟

تريسل : هذا كل شيء .

فالتين : حسن (تشير الى النافذة) انك ستعطيني تلك النقود او سأقفر خارج هذه النافذة .

تريسل : خارج النافذة ؟

فالتين : نعم ، خارج النافذة .

تريسل : (يفتح النافذة بسرعة) : هيا (بعد توقف قليل) هيا ، افصري .

فالتين : (دون ان تتحرك ، تثبت عينها بكرامية على تريسل) : ستكون بالغ السرور فقط : ايها القاتل !

(يفلق تريسل النافذة ويعود الى طاولته) .

فالتين : (تتبعه) : قاتل ! قاتل ! قاتل !

تريسل : (يفتح دفتره ويكتب فيه) : « أول تشرين الأول : بسبب تهديد السيد تريسل بأنها ستنتحر أمام عينيه ، محاولة بذلك ان تستغل العطف الرقيق لدى هذا الزوج الرائع - الغرامة : أربعة فريكات وخمسة وتسعون سنتيماً . »

فالتين : جلف ! جلف ! جلف !

تريسل : (يستمر بالكتابة) : « ولعدم تنفيذه ذلك - الغرامة خمسون سنتيماً . »

□ السلام في البيت □

فالتنين : آه ، انني اعرف أنك تريدني القيام بذلك . اعرف أنك ترغب في منيتي .

تريل : « منية ! » (يكتب) « لاستخدامها مصطلحا مأخوذا مباشرة من سجل تعابير القرن الثامن عشر الخاص بي ، خلال محادثة ودية - الفرامة : خمسة وسبعون سنتياً » .

فالتنين : لقد تحملت هذا بما فيه الكفاية دون تلمز . والآن انني عائدة الى اهلي .

(تندفع خارج الغرفة . يبقى تريل وحيدا ، ويعود الى مكتبه كأنه لم يقطع ، ويبدأ الكتابة مكررا الكلمات التي يكتبها) :

تريل : « لكن الرجل العجوز ، الذي كان مستغرقا في التفكير ، بدا وكأنه لم يلاحظ ذلك . وفجأة نظر الى السماء نظرة غاضبة وصاح : يا الهي ، أنك لم تستجب لدعائي . وبدأ الرجل العجوز شاحبا ... » (مقاطعا نفسه) لماذا بحق السماء يضرب سائقو السيارات بينما يمارسون ذلك العمل السهل ؟ (يتابع) « ودعهم بينه وبين نفسه : « لو يكون هو ! . آه ، لاواجه عدوي الذي فقدت أثره ثانية ، لاثبتته أرضا وركبتي فوق حنجرته ! لاسمع حشرجاته الاخيرة ، واعتراقاته بالحقيقة ! » وفي هذه الاثناء استدار رجل غريب عند المنعطف . وقفز الرجل العجوز الى الامام مثل نسر غاضب ، لكنه في تلك اللحظة سيطر عليه دوار غامض . وأرتجت رجلاه تحت ثقل جسمه ، ومع صرخة مدوية سقط على الأرض فاقد الوعي ... » . لقد قلت : ساكتب ثلاثين سطرا اضافياً رائعا . حسن ، هاهي ذي ! والآن لنر اذا كان هنالك ثلاثون منها حقاً .

□ السلام في البيت □

(يبدأ العد . تظهر فالتين وهي ترتدي عباءة سفر ، وتحمل حقيبة) .

فالتين : وداعا .

تريسل : آه ! هذه انت ؟ ذاهبة ؟ وداعا اذن !

فالتين : اليس لديك المزيد مما تقوله لي غير هذا ؟

تريسل : كلا . لماذا ؟

فالتين : لا اعرف . ظننت انك ربما ...

تريسل : اذن فانت مخطئة .

فالتين : عفوا ؟

تريسل : آه ، كل شيء على ما يرام .

فالتين : بعد كل شيء ، نستطيع ان نبتعد عن بعضنا ونعيش منفصلين ،

ولكن ما من سبب يدفعنا لعنم احترام بعضنا بعضا .

تريسل : تماما .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فالتين : انها حقيقة ، اليس كذلك ؟

تريسل : طبعاً .

فالتين : اذن فهذا ينهي الامر .

تريسل : ماذا ؟

فالتين : ليس لديك المزيد لتقوله لي ؟

تريسل : لا شيء على الاطلاق .

فالتين : وداعا اذن .

تريسل : وداعا اذن .

(يتناول تريسل قلمه ويستدير نحو طاولة مكتبه)

□ السلام في البيت □

فالتنين : ومع ذلك ، كنت سأصاب بدهشة بالغة لو أخبرني أحد ما
البارحة بأنك ستطردني اليوم .

تريسل : انني لا أطردك .

فالتنين : ماذا تفعل إذن ؟

تريسل : انني فقط لا احتجزك ، وهذا كل شيء .

فالتنين : ولكن ...

تريسل : اذا كنت تريد ان تذهب ، فكل ما عليك فعله هو ان تذهبي .
انك لا تظنين انني سأحتجزك بالقوة ، او اعترض على بفضك
الشديد لي ؟ لعلك ترغبين في ان اثبتك على الجدار مثل
فواشة ، بدبوس كبير يخترق بطنك ؟

فالتنين : حسن جدا ... انت لا تكثر اذن ؟

تريسل : اكرث لماذا ؟

فالتنين : بذهابي .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تريسل : اهتمي بشؤونك . فهذا لا يهمك .

فالتنين : لا يزال يبدو لي بعد خمس سنوات قضيناها معا انه لا يضر
ان تقول لي وداعا بأسلوب لطيف .

تريسل : أرجو ان تظل صحتك على ما يرام وان تجدي السعادة التي
لم اكن قادرا على منحها لك عندما كنا نعيش تحت سقف
واحد . لقد ضربتك قليلا وأرجو عفوك على هذا ، على الرغم
من ان الصفعات التي كلتها لك قد سببت لي ألما أشد مما
سببته لك . ولي أسباب منطقية للتصرف بفض ، لانك
دفعتنني لهذا الغضب . ويقولني هذا لنقفل كليا تلك الصفحة

□ السلام في البيت □

من التاريخ المنقضي . انني اعتقد انني كنت زوجا مخلصا
ناضيا بالحياة ، متسامحا دائما مع نزواتك ، صابرا طويلا
على قسوتك ، وعبدا مخلصا لميولك المتبدلة دائما . لقد
عملت عشر ساعات في اليوم اكتب الروايات السخيفة ، لاجهز
لك بيتا تشعرين فيه بالدفع والراحة ، ولتحصلي على متعة
شراء الثياب التي تريد من جمالك . لقد قمت بكل مااستطيع
القيام به لاجعلك سعيدة . وهذا ما لن تدركيه ابدا . ولا
حاجة بك لاي شعور بالندم ، فكل شيء في الحقيقة كما يجب
ان يكون . والمرأة لا ترى مطلقا ما يفعل من اجلها . انها
ترى فقط ما لم يفعل .

فالتنين : مهما يكن الامر ، يمكنك ان تعقبني .

تريسل : بالتأكيد ، اذا كنت ترغبين . (يتوجه نحوها ويقبلها ببرود
تام ، ثم يعود الى طاولة مكتبه) .

<http://Archivebeta.Sakbrit.com>

فالتنين : وداعا .

تريسل : وداعا .

(تخرج فالتنين من الباب ببطء . ولا تكاد تختفي حتى تعود
ثانية ، وتضع خقيبتها . وتتوجه نحو زوجها) .

فالتنين : اعطني المئة والخمسين فرنكا التي لي .

تريسل : (بلطف) : كلا .

فالتنين : ارجوك !

تريسل : اؤكد لك انني لا استطيع ذلك .

فالتنين : لم لا ؟

ترسل : لانني في الماضي كنت ضعيفا الى درجة ان اغفر لك غالبا ، وفي كل مرة كنت تجعليني ادفع غالبا ثمن ذلك . ممكن ابتها النساء لا يمكن ان يكون هنالك انصاف حلول . اما ان تحكمنا او ان نحكمك . اللعنة على ذلك ! (تهم فالتين بالكلام) . لا يفيدك ان تحاولي الاعتراض . انك ستضيعين فقط وقتك ووقتي . بالاضافة الى ذلك ، ماذا تفعلين هنا باية حال ؟ انك خارجة ، الست كذلك ؟ انك اكثر تعاسة من ان تظلي هنا . والان هيا يا فتاتي ، اركضي . عودي الى والديك . سيكون ذلك افضل بكثير لكلينا .

فالتين : (بتوسل) ارجوك اعطني المئة والخمسين فرنكا التي الي . اذا لم تفعل فسانفجر غضبا .

ترسل : فن يغير ذلك من الامر شيئا كثيرا .

فالتين : اسمع ...

ترسل : (منزعجا قليلا لكنه مستمتع الى حد ما ايضا) : آه ! . آه ! .

فالتين : ارجوك دعني اتحدث عن المئة والخمسين فرنكا التي في .

ترسل : ايضا عن تلك المئة والخمسين فرنكا الخالدة !

فالتين : اعدك بان اردھا لك - الشهر القادم او متى تريد . لكن ليس اليوم ، من اجل السماء . ليس اليوم . لا استطيع الاستغناء عنها .

ترسل : (مندهشا للاسلوب الجاد في الطلب) : هل تحتاجينها الى هذه الدرجة ؟ تعالي يا فالتين ، وانظري الي . هل ارتكبت اية حماقة ؟ (تظل فالتين صامتة بشكل معبر) طبعا لقد ارتكبت . ماذا ؟

فالتنين : ان تجعل من الحبة قبة ؟

تريسل : سأحاول الا افعل ذلك . هيا استمري .

فالتنين : لقد وقعت على سند مقابل شيء ما .

تريسل : (مندهشا) : وقعت على سند ؟

فالتنين : نعم .

تريسل : حسن ، هذا لا يدهشني . وما يدهشني هو ان يسمح لك

بهذا . فالقانون الفرنسي ينص على الا حق لامرأة بتوقيع سند

دون تفويض من زوجها . لذلك فسندك باطل ولاغ .

فالتنين : سامحني .

تريسل : من اجل ماذا ؟

فالتنين : (ببساطة كلية) : لقد قلدت توقيعك .

تريسل : وتخبريني بذلك دون ان تهتز شعرة منك . لكن هذا تزوير .

فالتنين : وهل هذا يهم ؟

(يبدو هذا السؤال غير متوقع في صراحته بحيث يظل تريسل

صامتا للحظة . ثم ينظر الى زوجته وكأنه أعجب فجأة بها) .

تريسل : وتستطيعين السؤال عن ذلك ؟ (يقوم بايماء تعبر عن اليأس)

وكم كان مبلغ السند ؟

فالتنين : مئة وخمسون .

تريسل : يا للسماء ! لقد منحتيه مقابل صفقة ما كما اظن ؟

فالتنين : تماما . مقابل صفقة ما .

تريسل : وهل هو شيء لا غنى عنه ؟

□ السلام في البيت □

فالتنين : اذا اردت ..

تريسل : شيء ما ضروري ؟

فالتنين : هذا يتوقف على ..

تريسل : حسن ، هل هو مفيد اذن ؟

فالتنين : ربما .

تريسل : (تخطر له فكرة) : مصباح ذو زجاج ملون ؟

فالتنين : (تخفض رأسها) : واجزاء حديدية مقلدة .

تريسل : هكذا اذن ؟ هل تعرفين ان الاطفال يتلقون الصفعات على اقل

من ذلك ، وانهم يستحقونها ؟ (تظل نبرة صوته مشاكسة ،

لكنه عندما يواجه بهذا النوع من الحماية الطفولية يبدأ بالتراجع

والاستسلام) واين خيأت هذه التحفة الفنية ؟ اذهبي واحضريها

لي ، ودعي عيني المستهجنتين تنبهران برؤيتها . (لا تتحرك

فالتنين) : هيا اركضي من اجلها . طيري من اجلها . اندفعي

من اجلها ... كلا ؟

<http://Archivebeta.Sakniti.com>

(تهز فالتنين رأسها) لا تريدن ؟ حسن ، حسن ، حسن .

انظري الي ثانية (بلطف زائد) هل كسرتها ؟

فالتنين : ... اثناء احضارها الى البيت . ثم تكن غلطتي . كانت تبدو

جميلة جدا في واجهة المحل . اى شخص كان سيعجب بها

جدا . لقد تعرضت للاغراء . وطلبت من الرجل ان يقيدھا

لحسابنا حتى نهاية الشهر ، ووعدته بان اعطيه سندا موقعا

من قبلك ، وعندما اخذتها اعطيته اياه ، ثم لف المصباح بقطعة

كبيرة من الورق الاسمر ، وعندما عدت الى البيت وفتحت

الرزمة ، اكتشفت ان ذلك الجزء الذي لا اعرف اسمه قد

انفصل في احدى يدي ، والجزء الذي .. لا اذكر ما تدعوه

في اليد الاخرى . وهذا تماما كل ما حدث .

□ السلام في البيت □

(جرى هذا الوصف المشوش بصوت باك يرافقه نسيج أقوى من أن يسيطر عليه . وقد أصفى تريل اليه بهدوء تام مراعيًا إلا يقاطعه ، على الرغم من أنه كان بين الحين والحين يهزأه بايماوات مستنكرة) .

تريسل : الجزء الذي لا تعرفين اسمه قد انفصل في إحدى يديك ، والجزء الذي لا تذكرين ما أدمعه في اليد الأخرى ، اليس كذلك ؟ حسن ، أنك تفوزين . انني استسلم ، هاهي ذي المئة والخمسون فرنكا التي لك ، وإذا زورت توقيعى ثانية ستجدين نفسك في السجن .

فالتنين : (تأخذ النقود) : شكرا لك يا أدوار .

تريسل : (متظاهرا بالسخط) : مزورة ! ... بهيمة صغيرة ! ... امسحي أنفك !

فالتنين : وماذا عن الأخرى ؟

تريسل : أية أخرى ؟

فالتنين : المئة والخمسون فرنكا الأخرى لمصرف البيت ؟

تريسل : هل تجرؤين على طلب المزيد ؟

فالتنين : طبعًا . هذه تفعلني سندك الموقع فقط .

تريسل : سندي الموقع ! أحملني هذه الحقيقية وأخرجني من هنا .

فالتنين : إذن أنت ... ؟

تريسل : عندما يسألني مدير المصرف عن رصيدي المسحوب سأحيله عليك .

(تشعر فالتنين ، على الرغم من خداعها ، بأنها قد تلقت من النقود أكثر مما توقعت ، وأنها تفادت خطر الشرطة ، وتحس فجأة بأن مشاعرها قد استثيرت بعمق . وتوجه نحو تريل ناظرة في عينيه) .

فالتين : اذن فهي حقيقة ! انك زوج طيب !

تريسل : ولم تكتشفي ذلك الا يوم نجحت حقا في ان اربك .

(تجيب على هذا بايماءة مفنجة من جسدها . وتنساب بين ذراعيه . وقبل ان يمي الامر تكون يداه حول خصرها . تستكين له وهي تضع راسها على كتف زوجها الشاب الذي تركها تنفذ ما بدا لها دون اعتراض جاد حقيقي) .

تريسل : (بهجة واضحة) : يقول ثعلب إسوب (١) : « رأس فارغة لكنها جميلة » .

فالتين : عفوا ... ماذا قلت ؟

تريسل : لا شيء . بعض الكلمات باليونانية فقط .

فالتين : (تشرع باشباع غامض لفرورها) : كم يمكن ان تبدو ظريفا عندما ترغب بذلك .
(تستدير ذاهبة . ويهز تريسل كتفيه) .

تريسل : (مدعما) : ليساعدني الله . (يعود الى طاولة مكتبه ، يتناول مخطوطته ويبدأ في عد الاسطر) .

تريسل : ٣٧ ، ٣١٩ ، ٣٢٠ . هذا هو العدد الصحيح للاسطر .

(يغمس قلمه في زجاجة الحبر ، ويكرر الكلمات وهو يكتبها) :

« يتبع في »

(ستان)

(١) إسوب (Aesop) : اديب يوناني قديم عاش بين عامي ٦٢٠ - ٥٦٠ ق.م .

تقريبا . كتب قصصا على لسان الحيوانات . (الترجمة)

كتاب سوقيت وألمان يتحدّثون عن عالمهم الجديد د. بشينة شعبان

زار القطر في شهر آذار الغائب وفد من اتحاد الكتاب السوفيت مؤلف من الكساندر كوزانتوف ، محرر في مجلة « معاصرونا » وهو ناقد أدبي مسؤول عن زاوية النقد في هذه المجلة كما أنه حائز على دكتوراه في الصحافة والسيد فلاديمير غونيتش نائب تحرير مجلة « الادب السوفيتي » التي تصدر في تسع لغات وهو ناقد أدبي معروف والسيد يوريو اوفاروف وهو شاعر ومترجم ونحات أيضا . وقد كان لمجلة الآداب الاجنبية معهم هذا اللقاء .

بعد ان رحبت بهم هيئة تحرير المجلة بدأ السيد الكساندر كوزانتوف حديثه كما يلي :

نحن سعداء بهذه الفرصة في زيارة سورية الجميلة والفنية بتاريخها وشعبها الطيب . لكن ما يحز في النفس هو ان يرى الانسان هذه البلاد الفنية بحضارتها وتاريخها وجمالها معرضة للغزو من عدو رابض على ابوابها . نحن نعرف ان هذه البلاد الجميلة تعاني كثيرا من ويلات الحرب

□ كتاب سوفيت والملا □

وقد عانيت من حربين كبيرتين مع اعدائكم . ونحن الروس عانينا من الحرب وفي اواسط القرن كانت معاناتنا كبيرة وقد انعكست هذه المعاناة في اعمال المبدعين الروس . لذلك نحن نتفهم بعمق وتقدر آثار المآسي والويلات التي تجرّها الحرب على الشعوب وعلى الحضارة . طبعاً انتم تعيشون في حالة حرب ويستطيع الانسان ان يقدر الويلات التي تخلفها الحرب وتأثيرها على التاريخ والجمال .

ان الكاتب عموماً يخدم الجمال والحق والخير ولكن الحرب تهدم اول ماتهم هذه القيم . واستطيع ان اقول ان الصهيونية هي جريمة ضد الجمال وبحق الجمال ، ونحن نفهم قلق الانسان السوري في مثل هذه الاوقات الحرجة والصعبة . واني اؤكد لكم اننا حالما نصل الى بلدنا سنعكس في اعمالنا وكتاباته ما رأيناه في سوريا وسمعناه ، وسنكون طبعاً الى جانب الحق العربي . ولقد قدمنا دعوة الى رئيس اتحادكم الاستاذ علي عقله عرساً للمشاركة في ندوة معنا ضد الصهيونية وانا واثق ان مداخلاته ستنقل للانسان السوفيتي فكرة واضحة من جرائم الصهيونية . طبعاً لا يمكن ان تكون بدلاء للدبلوماسيين ولكن يمكن لنا ان نفني دورهم ونضيف اليه . وكلنا نوق ان نعبّر عن مشاعرنا هذه في كتاباتنا المستقبلية .

السيد فلاديمير غونيتش قال اضم صوتي الى صوت زميلي وأؤيده فيما قال واود أن اتحدث عن انطباعاتي عن سورية . زرت مدناً سورية وقد اذهلنا الحضارة العريقة لهذه البلاد . حضارة بلادنا خفية جداً بالمقارنة مع حضارة بلادكم . وكان الطريف في الامر هو ان الدليل السياحي يقول هذا عائد لثلاثة او أربعة قرون قبل التاريخ . والحديث دائماً بالقرن . هذا الفنى التاريخي الذي يبدو لكم امراً عادياً يبدو مدهشاً لنا .

□ كتاب سوفيت واللان □

حين نتحدث نحن عن الحضارة والعراقة فلا تزيد عن ألف عام. أما الانطباع الثاني فانه يتعلق بزيارتنا للاماكن المقدسة خاصة المسيحية منها. كان اجدادنا يعبرون هذا الطريق للاماكن المقدسة ويقضون سنوات من اجل الوصول الى هذه المنطقة التي انبثقت المسيحية منها . والتقينا برجال دين في كل مكان وحصلنا منهم على انطباعات قيمة.

— الانطباع الثالث يتعلق باحاديثنا مع الكتاب السوريين وكما في الاتحاد السوفياتي . كانت الاحاديث كلها حول السياسة والايدولوجيا. لم نتحدث عن الادب بل عن السياسة . كنت وزملائي امتازج في الطريق ونقول سنرتاح من المسألة اليهودية والصهيونية ولكننا وجدنا ذات الاحاديث ترداد هنا .

بالنسبة لي آتيت ومعي مهمة واضحة وهي اصدار مجلة الادب السوفياتي باللغة العربية . اتحاد الكتاب السوفيات وهيئة تحرير هذه المجلة راغبون جدا في تحقيق هذا الهدف ، الا وهو اصدار المجلة باللغة العربية وقد آتيت الى هنا لانتقل للمسؤولين في حقل الثقافة هذه الرغبة. كانت المجلة في السابق موجهة للغرب وللقرء الروسي ولكن العلاقات القومية التي مازالت تربط روسيا بالشرق توجب اصدار هذه المجلة باللغة العربية .

لاشك ان هذا التوجه الجديد يرتبط مع تجديد في هيئة التحرير، فهناك رئيس تحرير المجلة الكساندر براخما وترغب هيئة التحرير الجديدة بالتوجه الى بلدان الشرق وقد تحدثت بهذا الامر مع الاستاذ علي عقلة عرسان ووزيرة الثقافة وفي كل مكان وجدت تفهما لهذا الهدف. المهمة الآن تقع على الجانب السوفياتي كي يعدوا مشروعا واضحا من اجل نشر هذه المجلة بالعربية ، ثم ننقل المشروع الى الجانب السوري لنرى ماذا يمكن ان يساهم .

اما السيد يوريو أوفاروف فقد اضاف : لقد تحدث زملائي وقالوا معظم ماكان بودي ان اقله . حتى لو كنت اول المتحدثين لما استطعت ان اشرح انطباعاتي لاني رايت الكثير الكثير في وقت قصير جدا ولايمكن لي ان افهم انطباعاتي بفترة محددة . ربما بعد شهر او اكثر تبدا آثار انطباعاتي تظهر في اعماله . ان انطباعاتي تتعلق بكوني شاعرا ونحاتا ورجل مسرح ، ولذلك فان انطباعاتي كثيرة ومتداخلة ومن الصعب ان اوضحها . حاولت ان اسجل كل شيء في ذاكرتي وقد اخذنا صوراً من كل الاماكن ولكن من الصعب ان يفهم حتى من الصور ماذا تعكس والاماكن التي تمثلها . لقد اتيت بانتولوجيا الشعر السوفياتي التي ستشر هنا ونحاول الحصول على مجموعة من الشعر السوري لنشرها في الاتحاد السوفياتي . لكن ما استفدته خلال وجودي فعلا هو شبه انعدام مشاركة الكاتبات السوريات

ARCHIVE

س : ماهو حضور المرأة في الادب السوفياتي <http://www.archive.org>

ج : زوجتي شاعرة ومترجمة وقد زارت سورية ضمن وفد لاتحاد الكتاب السوفيت ونساؤنا بيسسات واهتمامهن الاساسي ينصب حول موضوع المرأة والمساواة ، وتحرير المرأة . في الفترة الاخيرة اسس النساء ضمن منظمة اتحاد الكتاب منبرا نسائيا . في البداية اعتبرنا الموضوع بسيطا ولكن حين راينا اهتمام الكاتبات وخطط العمل وجدنا ان الموضوع جاد . وحين دعيت زوجتي لحضور مؤتمر رابطة الكاتبات السوفيات قررت ان احضر معها . وفوجئت ان الاجتماع الذي عقد في مقر الادباء المركزي وفي صالة تتسع لآكثر من الف شخص وقد احتشد النساء في الصالة والمبرات والبوفيه وكنا بضعة رجال فقط في زوايا مهملة صغيرة . لقد دهشنا على تواجد هذا العدد الكبير . وكان الموضوع جادا بحيث

□ كتاب سوفيت والمان □

انهم اسسوا لهم فروعاً في كل الجمهوريات واسسوا لهم مجلة ناطقة باسمهم كما اسسوا لهم مركزاً صحفياً . كل هذا حديث منذ ثلاثة اشهر فقط . والان اصبح واقعا واصبحت هذه الرابطة منبرا مستقلا للنساء ولهم ادارة وهيئات مستقلة ومطلقة الصلاحية . ومن تجربتي مع زوجتي اعتقد ان النساء طموحات اكثر من الرجال وقادرات على التحمل اكثر من الرجال . كما اني عملت فترة طويلة في داغستان وهناك نصف اتحاد الكتاب من النساء . نحن ننظر الى هذه التظاهرة النسائية نظرة ايجابية لانها تخدم قضية المرأة وتصب في الاطار السياسي لاتحادنا .

س : هل اختلفت المواضيع التي نشرها المجلة بعد البيروسترويكما وماهو الجمهور الذي تتوجه اليه .

ج : كانت مجلة « معاصرونا » تطمح دائما الى قول الحقيقة قبل البيروسترويكما وبعد البيروسترويكما . قبل عام ١٩٨٥ كان قول الحقيقة صعبا جدا وكثيرا ما اضطررنا الى تعديل ثلثي محتوى المجلة . كان هذا يسبب لنا مصاعب كبيرة في السابق وبهذه المناسبة اود ان اشير الى ان هؤلاء الذين كانوا يفرضون الحظر على ثلثي المجلة هم انفسهم الان من اكبر انصار البيروسترويكما . واذكر حوادث كثيرة عندما كانت المواد الادبية لكبار الكتاب مثل راسبوتين يوضع عليها فيتق ولم تتمكن من نشر اي منها الا بفضل قوة رئيس تحرير المجلة سيرغي فيكولوف ، وطبعاً كان يعاني من هذا الوضع النقاد والذين يكتبون في المجلة . بعد نشر مقال للكاتب السوفياتي كوخينا اضطر نائب رئيس تحرير المجلة الذي سبقني الى الاستقالة من منصبه وقد توفي ولم يبلغ ٤٤ سنة . وكانت غالبا ماتت من مواقف صعبة مماثلة للاديب جورجسي كونييس . كانت تأتي التهديدات من أعلى المستويات لمجلتنا . ولذلك كان مضر النشر في مجلتنا

□ كتب سوفيت والمثاليين □

مأساويًا . أما الآن فلا يعاقب من يقول الحقيقة وهذا من أعظم منجزات
البيروسترونيكا ولكن لا اعتقد ان الحديث عن الحقيقة سهل سواء الآن أو
في السابق .

سابقا كانت هناك رقابة رسمية تمنع نشر بعض المواد والآن هناك
رقابة ليبرالية ، دركية ، من قبل الحركات المناهضة لموقف المجلة وخاصة
الحركة الصهيونية . الكتب التي كانت أكثر انتشارا ورواجا في عهد
الجمود نشرت لمن يعتبرون انفسهم الآن من اكبر انصار البيروسترونيكا .
من اكبر الناس الذين اقبلوا كاروتيتش ، رئيس تحرير مجلة افينيو
وهي اكبر مجلة رئيس تحريرها وهيئة تحريرها صهيونية ونظرا لحيازة
معتقدنا على مجلات ومنشورات أكثر رواجاً بسهل عليهم التغطية على
وجهة نظرنا وتشويهها . والواقع في الفترة الأخيرة حدثت عملية استفزازات
شخصية لكتاب يفترض أن يكتبوا الحقيقة ويقولوا الحقيقة . في هذه
الظروف نحن نقول الحقيقة مع أنه يصعب علينا الحديث بموضوعين
رئيسيين هما :

١ - موضوع الادب الروسي القديم .

٢ - مكافحة الصهيونية .

وهذان هما الموضوعان الرئيسيان للمجلة ، ولهذا فقول الحقيقة
الآن ، كما هو دائما ، يتطلب رجولة . هناك مثل روسي جميل يقول :
الإله ليس بالقوة وإنما في الحقيقة . هذا يدل على ان قول الحقيقة
بالنسبة للإنسان الروسي هو الهدف الاسمي ، والموضوعان مترابطان .

في هذا العام تضاعف العدد الذي توزعه مجلة معاصرون (نصف
مليون نسخة) . قبل قدومنا الى هنا جرت الانتخابات في السوفيت
الاعلى ، نواب الشعب وإذا ما كانت مواقع الكتاب من ذوي التوجه

□ كتاب سوفيت والملا □

الروسي الوطني الاصيل متواضعة . سابقا نسبيا ، فبعد انقضاء فترة قصيرة من هذه الانتخابات احتل الكتاب والشخصيات الاجتماعية من ذوي الاصل الروسي المركز الثاني في التجمع .

هذا يدل على تغيير هام في الراي العام . لقد غير كثير من الناحيين مواقفهم وهذا معيار موضوعي على نمو الوعي القومي في هذا المجال . فمثلا هناك صحيفة ناطقة باسم اتحاد كتاب جمهورية روسيا الاتحادية (روسيا الادبية) منذ سنة تقريبا اصبح رئيس تحريرها سابونو وهو كاتب مشهور وشاب تقريبا . هذه الصحيفة التي كانت قليلة الانتشار وقليلة الشعبية وذات مواقف غير واضحة كنا نعتبرها صحيفة ادبية ذابلة . مع قدوم رئيس التحرير الجديد تعززت بها هذه القومية الروسية واصبح كل عدد من أعدادها يبدي عاطفة قوية وطنية واصبحت منبرا وطنيا .

س : ماهو الدور الذي يمكن للكاتب العربي ان يلعبه لمواجهة هذه الهجمة الصهيونية ؟

ج : أولا يدهشنا عدم اطلاع الكتاب العرب على ذلك النضال الذي يخوضه الكتاب الروس من ذوي الاتجاه الوطني ضد عدونا المشترك « الصهيونية الدولية » التي تنشط سواء في روسيا او عندكم في درجة واحدة من الفعالية .

وبودنا ان تعرفوا بوجود مثل هذه الحركة الوطنية في روسيا المعادية للصهيونية وان تعرفوا بصورة افضل الصحف والمجلات التي تشاؤلفي هذا النضال والاشخاص الذين يناضلون في هذا المجال . ونحن سعداء جدا بلقاءنا هذا لانه يعبر عن نوع من التبادل بيننا الذي نرجو ان يزداد ويتضاعف . لاننا كما ادركننا من خلال زيارتنا لدينا افكار مشتركة وموقع

□ كتب سوفيت والمثاليين □

واحد وعدو واحد هو الصهيونية . وفي هذا الاطار اذكر باقتراحي بمقد اتفاقية بين « معاصرونا » وبين مجلة « الاداب الاجنبية » ونحن على قناعة بان مثل هذا التعاون سيكون مثمرا ومفيدا لكليتنا . يمكن لمجلتنا ان تقدم لكم لوحة كلملة عن مجريات الامور التي تحدثت عنها . هذا الاقتراح صادر من أخ لكم بالعلم والفكر .

ان وجهة نظر مجلة معاصرونا تجعلها متميزة عن مجلات مثل الشعلة مثلا المرتبطة ارتباطا وثيقا بالغرب والتي تكتب بحماس عن الثقافة اليهودية والادب اليهودي . ولكن موقع مجلتنا مختلف ولهذا جئت اليكم .



كما زار القطر مؤخرا الكاتب راينهارد برنهوف ، عضو اتحاد الكتاب بمدينة لايبزغ في جمهورية المانيا الديمقراطية وكان لمجلة الاداب الاجنبية معه هذا اللقاء .

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

س : هل للكاتب ان يعرف القارئ العربي بنفسه وباعماله ومواضيعه الاساسية ؟

ج : اصدرت حتى الان ١٣ كتابا منها ستة كتب ادبية وسبعة كتب للاطفال .

من الطبيعي جدا ان الكاتب حين يكتب يعالج المشكلات الاجتماعية، وهذه المشكلات ظهرت في كتاباتي منذ البداية وخاصة في تلك الاعمال التي صدرت لي في اسبانيا حيث عالجت بها الحياة الاجتماعية التي عشتها هناك والتي اصبحت اكثر رسوخا في وعيي . واستمر اهتمامي هذا حتى اصدرت المجلد الاول من كتاباتي . هذه المشكلات اصبحت اكثر نضجا وبروزا خاصة اثناء اقامتي في المانيا الغربية حيث عشت حتى عام ١٩٦٣

□ كتاب سوفيت والمان □

وبعدها هاجرت الى المانيا الديمقراطية . وهناك بدا يظهر التناقض واضحاً بين النظام الرأسمالي الذي كنت أعيش في ظله وبين حياتي في بلد اشتراكي . وهنا صدر لي كتاب « البلد الجديد » .

اثناء وجودي في المانيا الغربية رفضت خدمة الجيش وهربت منها اكثر من مرة وعوقبت بالسجن . شاركت في المظاهرات ضد الاسلحة النووية في المانيا الغربية وكان لي قراء وجمهور كبير . وفي المانيا الشرقية صدر لي كتاب حول المصائب التي كانت تصاب بها عملية التطبيق الاشتراكي في المجتمع الاشتراكي وقد أصبح هذا الكتاب كتاباً نقدياً . ولكن حتى قبل نشر هذا الكتاب اتهمت بالتشاؤمية ونصحني اصدقاؤني ان اتخلى عن هذه التشاؤمية . مواضيع كتبي الثلاثة الاولى تعمقت في كتابي الرابع « محطة قطار لايبزغ » . كان لهذا الكتاب أهمية خاصة والسبب في ذلك هو ان لايبزغ نفسها هي مدينة مرادفة للحياة الالمانية، وتختلف عن المدن الاخرى بانها لم تتغير . صدر من هذا الكتاب ٤٠٠٠ نسخة ، ولكن تم جمعه من الاسواق مباشرة ، وكتبت كتاب احتجاج الى وزارة الثقافة ، وعرض في لجنة المراقبة وقيم تقييماً سلبياً ، ولكن بعد ذلك صدر ونشر . صفة اخرى لهذا الكتاب هي انه عالج مشكلة تعاني منها هذه المدينة الا وهي تلوث البيئة الذي سبب موت الكثير من الاطفال في لايبزغ .

اما الكتاب الخامس فقد كان تجميعاً للعدد من القصائد ثم نشره في ديوان « الطوباوية اليومية » . هذا الديوان الشعري الخامس هو مجموعة من القصائد الشعرية التي كتبت خلال فترة طويلة سابقة . أما الكتاب السادس فكان شعراً للأطفال وكان خالياً من النظم التقليدي الذي كان موجوداً في الشعر الالمانى سابقاً . وقد لاقى هذا الكتاب رواجاً كبيراً

□ كتب سوفيت والى □

واعيدت طباعته ثلاث مرات منذ عام ١٩٧٣ وبيع منه ٣٠.٠٠٠ نسخة
واسميت هذا الكتاب « تفريد السنونو » .

قد يكون الكتاب الثامن هو اهم كتبي وقد اسميته « نمل الشارع »
وقد عالج موضوعات تشمل « الجوع والخبز والحرب وما بعد الحرب »
واحتوى على قصص طفولتي منذ عام ١٩٤٣ ونشر هذا الكتاب في الالمانيتين
ولاقي رواجا واسعا . وقد بيع منه ١٥٠.٠٠٠ نسخة . لهذه القصص
الطفولية جزء ثانٍ لم يصدر حتى الآن . اعتقد ان الطفولة تعيش في
اعماق الانسان ، وان الانسان يأتي من الطفولة ويعود اليها . كانت طفولتي
ذات احداث غزيرة وعاصفة لانني عشت متنقلا من مكان لآخر . الكتب
الآخري للأطفال وتضمن بعضها قصصا خيالية كما طفى الخيال العلمي
على بعضها الآخر . تقريبا هذا هو مجمل انتاجي .

س : كيف ترى وضع الكاتب في المانيا الشرقية قبل وبعد التطورات
الآخيرة ؟

ج : في الاحاديث التي اجريتها في المحافظات لم اتحدث عن هذا
الشيء . قبل البيروسترويك كان هناك جزء من الادب الالمانى الغير رسمي
يتطلع ويدعو الى هذا التغيير .

هذا الادب الذي كان يدعو الى التحديث كان موجودا دائما وكان
يتضمن نقدا لاولئك الذين يدعون انهم حريصون على هذا التحديث ولكنهم
يرفعون راية الانتهازية دائما .

حتى تاريخ ابعاد المغني الالمانى المشهور فولف كان هناك نوع من
الادب الذي يتضمن نقدا للممارسات الخاطئة ، ليس للنظام وانما لممارسات
بعض المسؤولين في هذا النظام . بعد ابعاد هذا المغني تم ابعاد حوالي
٣٢٠ كاتباً واديباً الى المانيا الغربية ، منهم من كان معروفا ومنهم من
كان مغمورا .

حتى قبل ان تظهر البيروسترويكيا في الاتحاد السوفياتي تضمن الادب الالمانى دعوة واضحة وصريحة الى عملية اعادة البناء كي تتحقق العدالة الاجتماعية ويتم تحقيق التقدم الاجتماعي والاقتصادي . وهذا امر طبيعي جدا ، فقد قال غورباتشيف اكثر من مرة انه لولا قراءاته للادب المتميز لكتاب مثل اياماتوف وراسبوتين وغيرهما لما كانت هناك ولادة للبيروسترويكيا ، وهذا دليل على ان الادب اثر دائما في عملية اعادة البناء . لقد تمت ترجمة بعض هذه الكتب السوفيتية الى الالمانية ومكت بعض المترجمين سنوات في السجن . وكانت الترجمات لهذه الكتب تبرز بهكل اكثر حدة التناقضات في النظام الاشتراكي وفي ممارسات هذا النظام . قد يفهم من هذه الاجابة انه كان للكتاب دور حاسم في هذا التغيير . هذا غرور ويعطي انطبعا غير دقيق . ولكن من الانصاف القول ان الكتاب ساهموا مساهمة كبيرة في ابراز الاخطاء والممارسات الى جانب مجموعات اخرى منظمة مثل المجموعات التي تهتم بتلوث البيئة ، اضافة الى مساهمات مجموعات اخرى ومجموعات تهتم بحقوق الانسان .

س : هل كان للكنيسة دور في التغيير .

ج : ليس دورا مباشرا ، ولكن الكنيسة كانت السقف الذي يحمي هؤلاء .

يمكن القول ان الكتاب لم يكونوا على معرفة مباشرة او دراية مسبقة بان هذه اللحظة ستكون لحظة انفجار الثورة ، لكنهم شاركوا منذ اللحظة الاولى مع المجموعات المثقفة ، ويمكن القول ان انضمام الكتاب الى هذه المجموعات كان بمثابة صمام الامان لجعل عملية التغيير حكيمة وسليمة . وبذلك ساعد الكتاب على تخليص الاشتراكية مما لحق بها من خلال الممارسات كي يتم التوصل الى تحقيق مجتمع اشتراكي اكثر نقاء . حين

بدأت المظاهرات في ألمانيا كانت تهدف فقط الى تحقيق الديمقراطية السليمة في مجتمع اشتراكي والى تنقية النظام من شوائبه

وفجأة ظهرت الامكانية لاعادة غناء النشيد القومي السابق عندما كانت ألمانيا موحدة ، ومنذ ولادة تلك اللحظة بدأ حتى المواطن العادي ينادي بتوحيد ألمانيا ، مع ان هذا لم يكن في الحسبان على الاطلاق حين بدأت العملية ، حيث ان الهدف كان فقط اعادة الديمقراطية الصحيحة . قد تستطيع التخطيط للشعلة الاولى ولكن حين تخرج الجماهير الى الشارع وتنادي بما تريد يصعب التنبؤ الى أين ستصل هذه الجماهير . في ٨ تشرين ثاني ١٩٨٩ سقط جدار برلين واثم يسبق لـ ٩٥٪ من سكان ألمانيا الشرقية ان راوا الجانب الآخر من الجدار وفي الايام والاسباع التالية فتحت الطرق بين الالمانيين وانتقل اكثر من عشرة ملايين الالماني شرقي لزيارة ألمانيا الغربية ، بقي منهم هناك نسبة ٢٪ . حتى هذا التاريخ يزور ألمانيا الغربية من ٥٠٠٠ - ٧٠٠٠ مواطن يوميا .

في الانتخابات التي جرت في ١٨ نيسان حصل الحزب الديمقراطي الاشتراكي المحافظ على الاغلبية . ماهي نتائج ذلك على الكتاب ؟ لقد تم وضع معايير ديمقراطية لعضوية الكتاب الجدد وخاصة الشباب منهم فمثلا بدلا من شرط ان يكون لدى الكاتب كتابان ، اكتفت الشروط الجديدة بكتاب واحد أو فيلم . المهم ان يكون قد انتج عملا في المجال الادبي . من النتائج السلبية الآن هي ان دور النشر سرحت ٦٠٪ من المبرفين على دور النشر والسبب في ذلك هي ان الاسواق امتلأت بالكتب من ألمانيا الغربية وأصبح الناس الذين يقرؤون الكتب المنشورة في ألمانيا الشرقية قلة قليلة . كما اصبح رواد المسرح في الشرقية قلائل جدا ، وأخذت بعض دور النشر تنازع فعلا . وسيتم حل اتحاد الكتاب الحالي في الشهر القادم . هناك من يحاول ان يبقى لهذا الاتحاد رصيده المالي

□ كتاب سوفيت والمث □

حتى نهاية ايلول . هناك دراسة الآن يتم اعدادها لللائحة الداخلية لاتحاد الكتاب الالماني الغربي لدراسة النمط الجديد في حالة تقارب مستقبلي . وهذه اللجنة قد تضع لائحة داخلية للكتاب من الجانبين ، او انه سيكون هناك ذوبان في النموذج الغربي . هناك في المانيا الغربية جمعيات كتاب تابعة لمؤسسات تتبع بدورها لوزير الثقافة الالماني وهو الذي يبت في هذا الامر .

س : ماهو رايك بادب المرأة في المانيا ؟

ج : اسمحوا لي ان اقول انني سعيد بهذا اللقاء جدا لانني ارى امرأة كاتبة ، حيث انني لم التق بامرأة كاتبة في المحافظات الخمس التي زرتها . هذا امر اصبح خبز الحياة في المانيا حيث من البدهي ان المرأة يجب ان تكون وتواجه في كل مجال من مجالات الحياة . لذا شعرت في سورية انني اعود الى العصور الماضية . الوضع مختلف كثيرا في المانيا . لدينا نسبة عالية جدا من النساء الكاتبات الشابات . مع انه ندر وجود امرأة كاتبة مشهورة في عمر الثلاثين . لدينا حتى الآن في اتحاد كتاب مدينتي فقط اكثر من خمس كاتبات مبدعات ومشهورات لم يبلغن سن الثلاثين بعد . في لايبزغ ايضا هناك الكثير من الكاتبات . وفي المانيا الشرقية بشكل عام نسبة الكاتبات عالية جدا . بالنسبة لاعضاء اتحاد الكتاب السابقين كان معظمهم من المسنين ولذا ندر ان نرى بينهم كاتبات شابات اما الآن فقد اختلفت الصورة تماما . وهي دون شك صورة صحية وطبيعية . ارجو ان ترى سورية في المستقبل مزيدا من الكاتبات لان في هذا اغناء للادب الوطني واستكشاف لابعاد قد لا يستطيع الرجل استكشافها .

* * *

المستعرب الإسباني خيسوس ريوساليدو باحثاً وشاعراً

• بquam: عيسى فتوح



ARCHIVE

استمع جمهور من نخبة المثقفين ورجال الادب والفكر في دمشق في ٢٢ شباط (فبراير) ١٩٨٩ الى محاضرة تاريخية قيمة القاها المستعرب والسفير الاسباني بدمشق خيسوس ريوساليدو في مقر اتحاد الكتاب العرب ، حول تاريخ المسلمين في اسبانيا بعد حروب غرناطة ، ونزوحهم النهائي عنها عام ١٤٩٢ ليتفرقوا في دول المغرب العربي ، ولا سيما في المغرب الأقصى وتونس ، حيث استأنفوا نشاطهم الادبي ، وصناعاتهم وفنونهم ، وخاصة الفنون الزخرفية والتصوير والعمارة التي ابدعوا فيها ايما ابداع .

لقد تحدث المستعرب خيسوس ريوساليدو بكثير من الدقة والتفصيل والحماسة عن آخر ايام العرب المسلمين في مملكة غرناطة بالاندلس ، وما عاناه سكانها ، الذين ابوا النزوح عنها ، من ضغوط

□ المستعرب الاسباني □

شديدة ، وظلوا يحتفظون بدينهم ولغتهم العربية مدة طويلة ، وهم الذين أطلق عليهم المؤرخون اسم « المدجنين » او « المودبخار » ، وتعرضوا نتيجة لهذا التمسك بالدين واللغة - الى مظالم محاكم التفتيش التي فرضت عليهم اعتناق الدين المسيحي عنوة وقهرا ، وقد تميز حديث ريو ساليديو بكثير من الحماسة والصراحة والاعتزاز بالتاريخ والتراث العربي الاسباني المشترك ، وهو يعتبر ان تاريخ اسبانيا المجيد قد انتهى فعلا عام ١٤٩٢ ، ولا يهमे ان يخالفه الآخرون في هذا الرأي.

* * *

ولد المستعرب الاسباني الشاعر خيسوس ريوساليديو في مدريد عام ١٩٣٧ ، ودرس اللغة العربية في جامعتها ، حتى أجادها حديثا وكتابة وترجمة . ونظرا لانقائه اللغة العربية ، واهتمامه بتاريخ العرب المسلمين في اسبانيا ، فقد عين سكرتيرا للسفارة الاسبانية في عمان الاردن، وظل في هذا المنصب حتى عام ١٩٦٩ ، وفي عمان مثل له فريق من طلاب الجامعة الاردنية مسرحية بعنوان « الحرب » اخرجها له صديقه هاني صنوبر ، وبعد عودته الى اسبانيا عين مديرا للمعهد الاسباني العربي للثقافة في مدريد ، حتى اختير سفيرا لاسبانيا في دمشق .

مارس خيسوس ريوساليديو كتابة الشعر والمسرحية والبحوث التاريخية والادبية ، وترجم من العربية عددا من الكتب ، منها كتاب « الشريط الاسود » للمرحوم الدكتور عيسى الناعوري ، كما اصدر ثلاثة دواوين شعرية هي « زجل كتاب الحب » ١٩٧٠ ، و « ديوان الاشباح » ١٩٧١ ، و « مقامات » ١٩٧٤ ، تأثر فيها جميعا بالموشح والزجل الاندلسيين ، وبمقامات بديع الزمان الهمداني ، وهذه الطريقة

□ المتعرب الاسباني □

كانت معروفة - كما يقول - في شعر الشعراء الاسبان في العصور الوسطى من القرن الخامس عشر حتى القرن السابع عشر بشكل خاص.

كتب خيسوس ريوساليدو مقلعة لديوان « زجل كتاب الحب » عبر فيها عن اعتزازه بالتاريخ والتراث العربي الاسباني المشترك، وأورد ترجمات لبعض الموشحات العربية القديمة ، ولا سيما موشحات أبي بكر ابن زهر ، وبين مختلف أجزاء الموشح العربي والزجل ، وتحدث بكثير من الثناء والاعجاب عن الشعر العربي في الاندلس ، وبخاصة الموشح والزجل ، والفرق بينهما أن الموشح يكتب بالفصحى أما الزجل فهو موشح بالعامية ، كما تحدث عن مشاهير بعض اعلامهما في الاندلس ، وقال أن الموشح والزجل كانا وسيلتين للرقص والفناء واللهو معا، ولذلك كان للحب نصيبه الاوفر منهما .

وهو يؤمن بأن الفناء والرقص واللهو من العوامل التي تساعد الانسان على ان ينسى الشر والاذى اللذين يسيطران على حياتنا، وبالتالي فان الحب هو الذي يجعل الحياة ، ويمسح عن وجهها آثار الالم والتعاسة والكتابة .

ويغير خيسوس ريوساليدو القصد من تسميته كتابه باسم « زجل كتاب الحب » بقوله : « ان الحب في اعتقادي هو المحرك الحقيقي لجميع الاعمال الانسانية ، بما فيها من شوق لله والطبيعة والكائنات والاشخاص » وهذه التسمية خلعت ظلها على كل قصيدة من قصائد الديوان الخمسين ، فكل واحدة تدعى « زجلا » : زجل العلم ، زجل الحب ، زجل الاستحمام ...

اما اثر الشعر العربي في هذه القصائد فأكثر ما يظهر في تكرار اللازمة في كل قصيدة ، ثم تجيء بعدها اربعة أبيات ، وهكذا ... مما

□ المستعرب الاسباني □

يشبه القافية التي تتكرر في البيت الاخير من كل مقطع ، راجعة الى قافية البيت الاول .

* * *

اما ديوان « الأشباح » الذي صدر في شهر كانون الاول (ديسمبر) عام ١٩٧١ فيضم مقدمة واحدى وخمسين قصيدة موزعة على سبعة اقسام أهمها : قصائد الجهاد ، وقصائد الحبيبة الغائبة ، وقصائد الحبيبة الحاضرة ... وهو يدعو كل قصيدة باسمها العربي Casida اعتزازا منه بكل ما يمت بصلة الى العرب ، وإلى تاريخ اسبانيا ، فهو يؤمن بأن الجزء الاهم من تاريخ اسبانيا ينتهي عام ١٤٩٢ ، عام خروج العرب نهائيا من الاندلس .

غير انه ينحو في ديوانه الثاني هذا منحى جديدا آخر ، هو ايضا من تأثير عربي اندلسي ، فقد نحا المنحى الصوفي ، اقتداء بالمتصوف العربي الاندلسي محيي الدين بن عربي الذي ولد في مدينة مرسية عام ١١٦٥ ، ولذلك يتحدث في المقدمة حديثا مليئا بالاعجاب بابن عربي ، وصفيته وايمانه العميق بالله ، فهو يعتبره اول متصوف عربي آمن بالحلولية ، وكتب فيها ثلاث مئة عمل ادبي ، لانعرف منها اليوم غير نصفها تقريبا ، ولم يعد المعلم لاسبانيا ، بل للمشرق حين غادر الاندلس ، واقام في دمشق حتى وفاته فيها عام ١٢٤٠ م ٦٢٨ هـ .

يتغزل الشاعر خيسوس ريوساليدو بالعزة الالهية على طريقة الصوفيين العرب ، ولا سيما محيي الدين بن عربي ، معلمه الاول ، وينظم بالخالق « الحبيب الغائب » او « الحبيب الحاضر » قصائد مليئة بالشوق والهيام .

* * *

□ المتعرب الأسباني □

أما ديوان « مقامات » الذي صدر في مدريد عام ١٩٧٤ ، فقد تضمن مقدمة وسبعة وأربعين نشيدا قصيرا هي فصول الكتاب أو « المقامات » التي سجل فيها رحلته الخيالية مع الحب ، محاولا أن ينسج في ذلك على منوال مقامات بدیع الزمان الهمداني .

وإذا كتب بدیع الزمان الهمداني مقاماته نثرا مسجوعا يتخلله الشعر ، فقد شاء ريوساليدو أن يجعل مقاماته شعرا منثورا ، وأن يجعلها فصولا من رحلة حب خيالية رمزية التعبير إلى حد القموض .

يقول خيسوس ريوساليدو في رسالة خاصة كتبها لصديقه المرحوم الدكتور عيسى الناعوري بتاريخ ١٢/٩/١٩٧٤ حول « مقاماته » ... « لقد قرأت منذ وقت غير بعيد مقامات بدیع الزمان الهمداني ، وأعجبت بها كثيرا ، وبالرغم من أنني لا أملك قوة التعبير الجذابة التي يتحلى بها المعلم القديم ، فأنني أغلقت الكتاب حتى شرعت باستنساخ أشباحي العائلية اللعبة ، ووضعت القلم على الورق ، وانطلق الشعر دفعة واحدة من بداية الكتاب حتى نهايته ، أما مقاماتي فلا تتناول قصص مغامرات ، بل حكايا حب ، لأنني اعتقد أن الحب أكبر مغامرة في الحياة ، وهذه القصة الغرامية جاءت في طراز سريالي ، يجمع بين الشعور البريء والتخيلات والأمال التي لم تصبح بعد حقيقة واقعية » .

« هناك رجل وهناك امرأة يبدأان رحلة غريبة ، لا يعرف أحد إلى أين يهربان فيها من شجون حاضرها ، عبر الصحارى والطرقبات العامة إلى عالم أفضل من عالمنا ، وفي أثناء السفر يتذكran ماضيهما ، ويصبوان إلى مستقبل يكون فيه مكان لحيهما المتبادل » .

« أن الأشعار تتأرجح بين التفاؤل والتشاؤم ، وتحتوي على قصص متنوعة تمتزج بذاكرة الشباب والفتاة العاشقين ... » .

□ المستعرب الاسباني □

كذلك قدم الشاعر لقائمه بمقدمة قصيرة حاول فيها ان يعرف القراء الاسبان بالمقامات العربية التي هي واحدة من اقدم الفنون التي عرفها الادب العربي ، وهي تجيء في نثر مسجوع بطريقة تثير الفضول ، وقد اعتاد الرواة ان يتلوها بشكل تمثيلي مسل...

بقي ان نقول ان قصائد الديوان الثالث تعج بالرموز الغامضة ، والشطحات الصوفية البعيدة المنال ، وهي انعكاس لثأره الشديد بالمذهب الصوفي الذي ساد الفكر العربي حيناً من الزمن.

* * *

ان وجود المستعرب والشاعر خيسوس ريوساليلو بيننا في دمشق كسب للادب العربي ، فماذا ترى ستلهمه هذه المدينة العريقة بتأويها وحضارتها وامجادها من قصائد ، وتمتق في ذهنه من ابحاث ، وهو الذي طالما تاق اليها ، وحلم بالعيش في ظلال اوابدها العظيمة ، ومع رواد فكرها وادبها ...؟

* * *

ملاحظة :

كتبت هذه الدراسة بالتعاون مع الشاعر ، وبالرجوع الى كتاب « دراسات في الاداب الاجنبية » للدكتور عيسى التناوري ، الصادر في سلسلة « اقرا » رقم ٢٤ عن دار المعارف بمصر عام ١٩٧٦ .

* * *